

# Jan Provoosts *Madeira-bebudelsen* (1525-1529)

En studie av bildets innhold og funksjon,  
med særlig vekt på Marias rolle

**Idar Tollan**



Hovedoppgave i kunsthistorie,  
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk  
(IFIKK)

UNIVERSITETET I OSLO

23. november 2007

## FORORD

Madeira utenfor Afrikas vestkyst var ubebodd inntil øygruppen ble oppdaget av portugisere i 1418. Allerede etter kort tid hadde Madeira ikke bare blitt portugisisk domene, men også et viktig produksjonsområde for rørsukker. Etterspørselen etter dette produktet var stor i Nord-Europa, med det rike borgerskapet som en viktig mottaker. Etter noen få tiår med sukkerekспорт ble det etablert portugisiske handelsstasjoner i den flamske byen Brügge. Da Antwerpen etter hvert overtok som Flanderns ledende handelsby, ble også den invadert av portugisiske *feitores*, den portugisiske kongens handelsagenter og diplomater. Handelsvirksomheten ble opprinnelig styrt fra Lisboa, men fra 1472 fikk de flamske byene direkte handelsforbindelse med Madeira.

Når handelsskipene lå for kai i Flandern, tømt for varene fra sør, ble kostbare flamske artikler lastet om bord. Blant annet var malerier og skulpturer ettertraktet både i Portugal og på Madeira. Om en av de portugisiske handelsagentene fortelles det at han alene fikk sendt sørover til Madeira verker av Gerard David, Dirk Bouts, Hans Memling, Joos van Cleve, Quentin Massys og Jan Gossaert. Disse og flere samtidige flamske kunstnere er i dag representert i *Museu de Arte Sacra*, kirkekunstmuséet i Madeiras hovedstad Funchal.

Det var sukkerplantasjenes bemedlede eiere som kjøpte inn mange av disse kunstverkene. Noen av verkene ble plassert i private kapeller. Men fordi kirken raskt etablerte seg på Madeira etter øyas oppdagelse, oppstod det behov for sakralkunst til nye kirkebygg og klostre. Både kirken selv og donatorer handlet inn flamske skulpturer og altertavler for dette formålet. Disse kunstverkene hadde religiøs funksjon helt til de midt på 1900-tallet endte opp som verdifulle museumsgjenstander i det nyetablerte *Museu de Arte Sacra*.

Jeg har valgt ut et av disse bildene til oppgaven min. Etter det jeg vet har dette bildet ikke blitt behandlet tidligere, annet enn i en museumskatalog og i en rapport fra han som ”oppdaget” bildet i en av Madeiras kirker og fikk det plassert på museum. Jeg har derfor ”gravd i upløyd jord”.

## NOEN PRAKTISKE OPPLYSNINGER

### **Benevnelsen *Madeira-bebudelsen***

Bildet jeg har valgt å undersøke, består av to separate fløyer. Når bildet omtales under ett, blir det på Madeira omtalt på flere måter, enten som *Tábuas da Calheta* (tavlene i Calheta) eller som *Volantes do Tríptico da Matriz da Calheta* (Triptykonfløyer fra sognekirken i Calheta). Ved omtale av den enkelte fløy, kalles disse enten *O Anjo e A Virgem* (Engelen og Jomfruen) eller *Arcanjo São Gabriel e Virgem da Anunciação* (Erkeengelen St. Gabriel og Bebudelsesjomfruen). De utførlige tittelvariantene brukes av *Museu de Arte Sacra*, de korte av Cayola Zagallo, kunsthistorikeren som gikk i bresjen for å etablere museet for kirkekunst og for å samle Madeiras flamske kunstverk der.

Fordi de to fløyene ikke lenger finnes i sognekirken Calheta, virker det for meg unaturlig å trekke Calheta inn i benevnelsen. Det ville ha passet bedre å knytte de to bildene av Gabriel og Maria opp mot museet for kirkekunst, der de nå befinner seg.

De portugisiske billedtitlene fremhever de to fløyene som separate verk. I museet er imidlertid bildene plassert sammen, slik at de danner en bebudelsesscene. De kan ”åpnes” som fløyer på et triptykon, slik at de to helgenene Frans av Assisi og Antonius av Padova kommer til syne, men det er bebudelsen som vises frem for museets besøkere.

Med utgangspunkt i denne monteringen har jeg innført benevnelsen *Madeira-bebudelsen*. Denne billedtittelen understreker for det første at de to fløyene utgjorde *ett* bilde når triptykonet var lukket. Dessuten *stedfestes* kunstverket ved denne tittelen. Jeg kunne her ha knyttet bildet opp mot *byen* Funchal eller *museet* der, analogt med *Washington-bebudelsen* og *Getty-bebudelsen*. Men jeg har valgt å knytte bildet opp mot øya Madeira, som har et kjent navn.

### **Gjengivelser av detaljer i Provoosts bilde**

Til tross for *Madeira-bebudelsens* store format (hver av fløyene er 274 x 88 cm) er mange av detaljene små. I museet fotograferte jeg derfor mange detaljer for best mulig å kunne illustrere det som omtales i teksten. Der disse fotoene ikke makter å gjengi innholdet godt nok, bruker jeg min kones tegninger, laget i *Museu de Arte Sacra*, på høy gardintrapp og ved hjelp av lupe.

### **Henvisninger i teksten til bilder og katalogen over bildene**

Det er vanlig å bruke henvisninger som (fig.1) eller (ill.1) når det vises til det første

bildet i billedoversikten og i billedkatalogen bakerst i oppgaven. Jeg synes slike lange henvisninger forstyrrer tekstlesingen, og bruker derfor bare bildets nummer inne i parentes.

### **Plassering av notene**

Ut fra samme vurdering av leseflyt som nevnt ovenfor har jeg ikke plassert noter nede på tekstsidene. Dette valget er foretatt etter tilbakemeldinger om at dette forstyrrer gjennomlesingen av teksten. Selv liker jeg å ha noter lettest mulig tilgjengelig, men har valgt å ta hensyn til innspill utenfra, og har derfor fraveket vanlig praksis for plassering av noter.

For lesere som fortløpende vil holde seg orientert om hva som sies i notene, kan det være en ulempe å stadig måtte slå opp bak i oppgaven. Men fordi notene i min oppgave stort sett består av kildehenvisninger, og i liten grad har form av utfyllende kommentarer eller klargjøringer, anbefaler jeg leseren å lese teksten i sammenheng.

### **Askeladden og de gode hjelperne**

I likhet med Askeladden har jeg hatt nytte av gode hjelpers innsats. Min kone Rigmor har, i tillegg til sine tegninger, kommet med mange gode innspill, særlig om middelalderens teologi. Erik Øverby har hjulpet meg med billedsidene. Ingrid Unander har vært en god og kritisk leser av råmanuset. Og i innspurten har Ola Sagbakken og Elin Koksvik luket ut formelle feil i henholdsvis tekst og litteraturliste. Jeg takker dem alle for innsatsen.

Også sauene mine ute i fjøset skal ha stor takk for den forståelsen de har vist. Når måltidene har blitt noe forskjøvet på grunn av arbeidet med oppgaven nå i den hektiske innspurten, har de ikke ved høylytt klaging forsterket min dårlige samvittighet.

## INNHOLDSFORTEGNELSE

### 1. INNLEDNING.....

.....	1
1.1 Tema og problemformulering.....	1
.....	1
1.2 Metode .....	2
.....	2
1.2.1 Panofskys metodeanvisninger ...	2
.....	2
1.2.2 Min anvendelse av Panofskys metode...	2
.....	2
1.3 Begrepene skjult symbolikk og transcendental realisme .....	3
.....	3
1.4 Nederlandsk eller flamsk kunst? .....	4
.....	4

### 2. OM KUNSTNEREN OG BILDETS HISTORIKK.....

.....	5
2.1 Kunstnerbiografi .....	5
.....	5
2.2 Bildet..	7
.....	7
2.2.1 Bildets proveniens .....	7
.....	7
2.2.2 Zagallos strabasiøse billedregistrering ...	8
.....	8

### 3. PRE-IKONOGRAFISK BESKRIVELSE.....

.....	8
3.1 Innledende kommentar .....	8
.....	8
3.2 Bildet av kvinnen (1). Identifisering av objekter og deres ekspressive kvaliteter....	10
.....	10
3.3 Bildet av engelen (1). Identifisering av objekter og deres ekspressive kvaliteter....	

.....	12
3.4 Ett kunstverk.....	
.....	14
3.4.1 Omramming og motivenes plassering .....	
.....	14
3.4.2 Farge og lys .....	
.....	15
3.4.3 Komposisjon med diagonaler og trekanter .....	
.....	15
3.5 Unaturlig lyskilde	
.....	17
3.6 Bildenes baksider .....	
.....	18
 4. IKONOGRAFISK	
ANALYSE.....	19
4.1 Innledning ....	
.....	19
4.1.1 Provoosts litterære forlegg .....	
.....	19
4.1.2 Idémessig bakgrunn for bebudelsesfremstillinger i flamsk malerkunst.....	20
4.2 Handlingens sted.....	
.....	21
4.3 Motivene.....	
.....	22
4.3.1 Liljen og den ubesmittede jomfruen.....	
.....	23
4.3.2 Vasen som Marias skjød, fylt av Ordet fra Gud	
.....	23
4.3.3 Glasset gjennomtrengt av lys. Et symbol for Marias unnfangelse .....	
.....	24
4.3.4 Den blå irisen. Maria som Himmeldronning ....	
.....	25

4.3.5 Søylen ...	28
4.3.5.1 Søylen, lyset og de to aktørenes plassering .....	29
4.3.6 To fortellinger i samme bilde ....	31
4.3.6.1 Visitasjonen og fransiskanerne .....	32
4.3.6.2 Provoosts visitasjon .....	32
4.3.7 Komposisjon og nedtonet symbolinnhold .....	33
4.3.8 Gud Fader som aktør.....	34
4.3.9 Fravær av skriftbånd og dialog ..	35
4.3.10 Baldakinsengen .....	37
4.3.10.1 Sengen som tydelig symbol.....	38
4.3.10.2 Den hellige barselsengen ..	38
4.3.10.3 Sengekammeret som sted for audienser ...	39
4.3.11 Forhengposen ...	40
4.3.11.1 En skriftlig forklaring .....	41
4.3.11.2 Ordet ble kjød .....	41
4.3.11.3 Aristoteles' embryologi, livmorens form og ost som koagulerer..	42
4.3.11.4 Koslow om Rogier van der Weydens betydning for forhengpose-	
motivet.....	44

4.3.11.5 Ikke alltid bebudelsessymbol.....	
.....	45
4.3.12 Boken ..	
.....	45
4.3.12.1 Boken og lesepulten .....	
.....	46
4.3.12.2 Boken og vasen ....	
.....	46
4.3.12.3 Boken og bedepulten .....	
.....	46
4.3.12.4 Provoosts lukkede bok .....	
.....	47
4.3.12.5 Jødepике og himmeldronning.....	
.....	47
4.3.12.6 Himmeldronning med oppslått bok .....	
.....	48
4.3.12.7 De tre Maria-figurene i Provoosts bilde ...	
.....	49
4.3.13 Glorien tas i bruk igjen	
.....	50
4.3.14 Bellegambes <i>Jomfruen og barnet</i> og van Eycks <i>Madonna i kirken</i> ...	
.....	51
4.3.15 De sentrale motivene i Provoosts bilde. En oppsummering ...	
.....	52
4.3.15.1 Provoosts bilde som "a timeless image of the Virgin in Glory" ...	
.....	52
4.3.15.2 Bildet som forklaring på to syndefrie befruktninger .....	
.....	53
4.3.15.3 De to befruktningene og Marias relasjon til treenigheten .....	
.....	54
5. IKONOLOGISK ANALYSE ....	
.....	55
5.1 Innledende kommentar.....	



.....	55
5.2 Ulike Maria-fremtoninger ....	
.....	55
5.2.1 Den ikke-jordiske Maria i 1400-tallets flamske kunst ...	
.....	55
5.2.2 Maria Immaculata, et fransiskansk prosjekt med gjennomslag på 1400-tallet ..	
.....	55
5.2.3 Humanistisk påvirkning og bebudelsens menneskeliggjorte Maria .....	
.....	56
5.2.3.1 Humanismen i kirkens tjeneste .....	
.....	57
5.2.4 Den sakrale Maria med stråleglorie .....	
.....	58
5.2.5 Midt mellom Broederlam og Vélazquez .....	
.....	59
5.3 Provoosts diskrete bruk av lyskilder, komposisjon og motiver .....	
.....	59
5.4 Provoosts bilde som Maria-allegori ..	
.....	60
5.4.1 Marias doble tilhørighet i den jordiske og den himmelske sfære.....	
.....	60
5.4.2 Duns Scotus' betydning for Marias syndefrihet	
.....	61
5.4.3 "Firenigheten" formidlet gjennom kunsten .....	
.....	62
5.4.4 Provoosts visuelle scoop	
.....	63
5.4.5 Fransiskansk teologi som idé og billeduttrykk...	
.....	64
5.4.6 Et billeduttrykk blir etablert: Den ubesmittede Maria ...	
.....	65
5.6 Oppsummering av kapitlet.....	
.....	66

6. BILLEDKUNSTEN I TEOLOGIENS OG FOLKEFROMHETENS TJENESTE .....	
.....67	
6.1 Innledning ....	
.....67	
6.2 Øyet som ser .	
.....67	
6.3 Den folkelige fromheten som premissleverandør ....	
.....68	
6.4 Oppdragsgiverens innflytelse	
.....70	
6.4.1 Fransiskansk bestillingsverk? ...	
.....71	
6.4.2 Ulike behov for kunst som teologisk våpen .....	
.....71	
6.5 Kamp om den rette lære, med døden til følge .....	
.....72	
6.6 Madeira som fransiskansk Maria-høyborg ...	
.....73	
6.6.1 Anna i bilder og samfunnsliv ....	
.....74	
6.6.2 Annas helgenstatus og ytre former for religionsutøvelse .....	
.....75	
6.6.3 Anna på Madeira: Hennes betydning for Immaculata-mysteriet .....	
.....76	
6.6.4 Videreføring av van Eycks Maria-konsept .....	
.....77	
6.7 Sakralbildet og menneskets frelse	
.....78	
6.7.1 Død, frelse og den ubesmittede Marias forbønnsfunksjon .....	
.....79	
6.7.2 Festen for de to syndefrie unnfangelsene .....	
.....80	
6.7.3 Bebudelse og frelse som tema i begravelsesseremonier .....	
.....81	

6.7.4 Arven fra gotikken .....	
.....	82
6.7.5 Angelusbønn .....	
.....	83
6.7.6 Relikvier, valfarter, donasjoner og troen på mirakler ...	
.....	84
6.8 Oppsummering av kapitlet .....	
.....	85
 7 KONKLUSJON... ..	
.....	86
8 NOTER....	
.....	88
9 LITTERATURLISTE .....	
.....	94
10 KATALOG OVER ILLUSTRASJONER .....	
.....	100
11 ILLUSTRASJONER .....	
.....	109
12 SAMMENDRAG .....	
.....	130



## **1 INNLEDNING**

I innledningskapitlet gjør jeg rede for valg av tema, problemformulering og metodebruk. Deretter følger en presisering av to begreper som er sentrale i oppgaven, og til sist gis en begrunnelse for hvorfor jeg kaller Provoost en *flamsk* maler.

### **1.1 Tema og problemformulering**

Jeg har valgt å skrive om et bebudelsesbilde som befinner seg i et museum for kirkekunst på Madeira, *Museu de Arte Sacra*. Bildet er malt av Jan Provoost i tidsrommet 1525-1529. Her er Gabriel og Maria plassert på separate fløyer, med Frans av Asissi og fransiskaneren Antonius av Padova på baksiden. Sannsynligvis var fløyene opprinnelig deler av et triptykon, men midtpartiet har av ukjent grunn blitt borte.

Da jeg første gang besøkte kirkemuseet i Funchal, visste jeg lite om flamsk malerkunst. Men tavlene grep meg sterkt, særlig Provoosts to bilder av engelen og jomfruen. Da jeg senere begynte å studere kunsthistorie og ble presentert for tidlige flamske mestre som Robert Campin og Jan van Eyck, bestemte jeg meg for følgende: Skulle jeg noensinne skrive en hovedoppgave i dette faget, måtte valget falle på flamsk kunst i Museu de Arte Sacra. Jeg besøkte museet igjen ved senere anledninger, og planene om en hovedoppgave begynte så smått å ta form, med Provoosts bebudelsesfremstilling som tema (1).

Provoosts to bilder var plassert på hver sin side av alteret i sognekirken i havnebyen Calheta, før de kom til museet for kirkekunst. I kirken hang bildet av Gabriel den gang på venstre side av alteret, noe som ifølge Zagallo var feil.<sup>1</sup> Denne påstanden virker rimelig, fordi Provoosts bebudelsesengel i denne posisjonen snur ryggen til Maria. Med Gabriel plassert på høyre side oppleves imidlertid bildet som ”riktig”, for da henvender han seg til Maria. Men spørsmålet er: Formidlet bildene det samme, uavhengig av deres innbyrdes plassering? De to fløyene hang så langt fra hverandre i Calheta at de nok uansett ble oppfattet som to separate

bilder, og når vi i tillegg vet at Gabriel vanligvis opptrer til venstre i et bebudelsesbilde, er det forståelig at han også ble plassert slik i Calheta. Det at man kunne la Gabriel og Maria bytte plass, sannsynligvis uten å endre det opprinnelige budskapet, ble for meg et spennende tema. På bakgrunn av dette har jeg kommet frem til følgende problemformulering: *Hadde plasseringen av de to fløyene i Calheta betydning for billedbetrakterens forståelse av Provoosts Madeira-bebudelse?*

## 1.2 Metode

Jeg har i min billedanalyse valgt Erwin Panofskys metode. Nedenfor refererer jeg hans anvisninger for en tretrinns analyse av verket, supplert med en kommentar om hvordan jeg anvender metoden hans.

### 1.2.1 Panofskys metodeanvisninger

Trinn 1: *Pre-ikonografisk billedbeskrivelse*: Panofsky bruker denne benevnelsen om den innledende fasen i billedanalysen, der arbeidet går ut på å identifisere de ulike formentene i bildet. Disse elementene deles inn i tre grupper: *objekter* (mennesker, redskaper, arkitektur m.m.), objektenes *ekspressive karakter* og deres *innbyrdes relasjoner*, kalt begivenheter. Dette analysetrinnet skal sikre at motivene på det neste trinn blir korrekt identifisert.

Trinn 2: *Ikonografisk analyse*: På dette trinnet identifiseres bildets tema og sentrale symbolinnhold. Panofsky forutsetter her en evne hos billedbetrakteren til å kunne finne bildets meningsbærende motiver, basert på kunnskap om mytologi, historiske verk, kristne helgenlegender og andre aktuelle skriftlige kilder.

Trinn 3: *Ikonologisk tolkning*: Her avdekkes bildets dypere mening eller innhold. Som forutsetning for å kunne foreta en slik fortolkning opererer Panofsky med noe han kaller syntetisk intuisjon. Dersom den ikonologiske konklusjonen ikke stemmer overens med generelle tendenser i kunstverkets samtid, er konklusjonen feilaktig, ifølge Panofsky.

### 1.2.2 Min anvendelse av Panofskys metode

Mine litterære kilder på trinn 2 har i hovedsak bestått av kunsthistoriske og kirkehistoriske bøker og artikler, i tillegg til ikonografiske oppslagsverk. Ut over dette har jeg fingransket en rekke malerier fra Provoosts samtid og nære fortid, og i noen tilfeller også verk som ble skapt etter hans tid i den grad dette kan belyse innholdet i Provoosts bebudelsesbilde.<sup>2</sup>

Jeg har i hovedsak valgt å følge Panofskys trinnvise anbefalinger for analysearbeidet, ikke kun for å følge en metode, men fordi denne metoden har vist seg å være et nyttig redskap i arbeidet med Provoosts bilde. For eksempel har det spesielle arbeidet på trinn 1, der man forholder seg til rent formelle trekk, vist seg å avdekke ting som jeg ellers kunne ha oversett dersom jeg hadde startet direkte med den ikonologiske analysen på trinn 2.

En del kritikere har vært ganske skeptiske til jakten på trinn 2 etter ikonografiske detaljer og deres betydning. En av disse kritikerne, Julius Held, har gitt denne syrlige kommentaren: "With every object potentially a carrier of a concealed meaning, ... some triggerhappy iconologists may take this as an invitation to shoot from the hip."<sup>3</sup> For ikke å falle i denne fellen og tillegge alt for mange av detaljene i Provoosts bilde en symbolsk betydning, har jeg sørget for at motivene jeg fremhever på trinn 2, er godt dokumentert.

Selv om inndelingen ovenfor er tydelig tredelt, påpeker Panofsky at man i det praktiske arbeidet ikke kan skille strengt mellom trinnene.<sup>4</sup> Selv valgte jeg å gjøre meg helt ferdig med trinn 1 før jeg gikk videre, men skillet mellom trinn 2 og 3 er noe flytende.

Panofsky ser kunstverket på bakgrunn av en gitt periodes eller et geografisk områdes kulturelle rammer. For ham består disse rammene av det mange omtaler som "finkultur", og i en vurdering av senmiddelalderens kunstverk vektlegges ikke minst teologi og renessansens idéer som viktige premissleverandører. Det er en slik religiøs-filosofisk forståelsesramme som ligger til grunn både for min billedanalyse og for vurderingen av bildets funksjon.

### **1.3 Begrepene skjult symbolikk, tydelig symbolikk og transcendent realisme**

De tre definisjonene som følger nedenfor, gjør ikke krav på å være "riktige". De er mine arbeidsredskaper for denne besvarelsen.

Vi kan skjelne mellom ulike typer symboler som alle har til hensikt å formidle en hellig dimensjon som ikke kan påvises rent fysisk, men som likevel kan oppleves som høyst reell. Uttrykket *skjult symbolikk*, en norsk variant av begrepene *hidden symbolism* og *disguised symbolism*, gjelder symboler hvis meningsinnhold ikke er umiddelbart forståelig. Dette fenomenet var særlig fremtredende i flamsk maleri fra rundt 1420, der hverdagsgjenstander ble brukt som uttrykk for en religiøs virkelighet. I et bebudelsesbilde kan for eksempel et håndkle på veggen være uttrykk for Marias renhet. For å forstå dette må man på forhånd kjenne til slike billeduttrykk, og dessuten vite om bakgrunnen for dem.

Det er antatt at billedmotivene og deres betydning var godt kjent på den tiden da bildene ble skapt. Religiøs litteratur tok i bruk språklige uttrykk for de samme symbolene, og selv den ikke lesekyndige del av befolkningen kjente nok godt til motivenes sakrale innhold

fordi disse gjenstandene ble brukt både i prosesjoner og i kirkespill med fremføringer av bibelhistoriske hendelser. Det er i ettertid problemene har oppstått for betraktere som ikke har kunnskap om de aktuelle bildeelementenes opprinnelige symbolverdi. Benevnelsen skjult symbolikk definerer jeg derfor som tidligere kjent symbolinnhold som i dag ikke er allment kjent.

*Tydelig symbolikk* er min oversettelse av uttrykket *obvious symbolism*, og brukes om motiver som ikke har naturlig tilhørighet i billedframstillingen og derfor er iøynefallende som symboler. Det kan for eksempel dreie seg om en seng plassert i en kirke.

En egen variant av motiver med helt åpenbart symbolsk innhold er sakrale objekter og hendelser som, med største selvfølge, opptrer i en jordisk setting. Om slike symboler bruker jeg begrepet *transcendental realisme*. I bilder av bebudelsen kan det være snakk om Gud som viser seg gjennom en åpning i himmelvelvet, om strålene han sender ned mot Maria, om den som gjerne opptrer alene eller sammen med de himmelske strålene og, ikke minst, om engelen som stiger ned på jorden for å meddele Maria sitt budskap fra Herren. Slike uttrykk for transcendental realisme ble hyppig brukt utover i senmiddelalderen, og beholdt til en viss grad sin posisjon inn på 1500-tallet, da Provoost malte de to fløybildene av Maria og Gabriel. Men i hovedsak forsvinner mye av den transcendentale realismen fra flamske bebudelsesbilder ganske tidlig på 1400-tallet, og blir erstattet av et symbolsk eller allegorisk billedspråk.<sup>5</sup>

#### 1.4 Nederlandsk eller flamsk kunst?

Den epoken som Provoost tilhører, blir i engelske utgaver av Max Friedländers og Erwin Panofskys studier kalt Early Netherlandish Painting. Jeg foretrekker benevnelsen flamsk fremfor nederlandsk, for både Provoost og kjente forgjengere, som Jan van Eyck, Robert Campin og Rogier van der Weyden hørte hjemme i Flandern. Byene de virket i, var på den tiden Nederlandenes kulturelle og politiske tyngdepunkt, og Vasari omtalte på 1500-tallet van Eyck og hans samtidige som Fiamminghi. Men i det nederlandsk/flamske området har partene senere rivalisert om å gjøre van Eyck & co. til "sine" kulturelle identitetsskapere. Malerne har derfor blitt omtalt som både flamske og nederlandske. Gjennom Friedländer og Panofsky har benevnelsen *nederlandsk* blitt godt markedsført. Men at omtalen av de tidlige flamske mesterne er unaturlig, avsløres av Panofsky selv. For til tross for sin boktittel Early Netherlandish Painting bruker han inne i selve teksten ofte benevnelser som *Flemish* og *the great Flemings*.<sup>6</sup>

The Metropolitan Museum of Art har foretatt en inndeling der man skiller mellom tiden før og etter Nederlandenes deling i 1581. Kunsten fra tiden etter 1581 er delt i to saler, Dutch



paintings med verk av Frans Hals, Rembrandt, Vermeer m.fl., og Flemish paintings der malere som Rubens, van Dyck og Jordaens holder til. Salen med bilder som ble malt i både det sørlige og det nordlige området frem mot 1581, fra van Eyck-generasjonen og frem til Bruegel d.e, har fått fellesbenevnelsen *Early Netherlandish painting*. Fordi dette gjelder malere fra hele det tidligere Nederlandene, kan benevnelsen fungere greit. Men som samlebetegnelse for tidlige malere fra det sørlige, flamske området mener jeg *De Vlaamse Primitieven* er mer dekkende. Benevnelsen ble tatt i bruk ved Brügge-utstillingen i 1902 og var også utstillingstittelen da Groeningemuseet i 1996 viste arbeider av de gamle flamlenderne. Men fordi presiseringen *tidlige* flamske mestere er unødvendig i min bevarelse, som omhandler kunst i Provoosts tid og generasjonene før ham, har jeg valgt ordet *flamsk*.

## 2 OM KUNSTNEREN OG BILDETS HISTORIKK

Dette kapitlet åpner med en presentasjon av Provoost, der jeg gjør rede for hans geografiske tilhørighet og stilistiske kjennetegn. Deretter følger en oversikt over bildets proveniens, med en egen omtale av strabasiøse arbeidsforhold knyttet til registreringen av Provoosts to fløydører.

### 2.1 Kunstnerbiografi

Det hender at navn på kunstnere blir skrevet på ulike måter. For eksempel omtales JAN PROVOOST både som Jan Provost, Jean Provost og Jean Prévost. Friedländer bruker navneformen Jan Provost. Selv har jeg valgt varianten *Jan Provoost* fra *The Dictionary of Art*. Det er denne navneformen Provoost-kjenneren Ron Spronk bruker.<sup>7</sup>

Navneformen Jean Prévost kan ha sammenheng med at fødebyen Mons, ved grensen til Frankrike, lå i et område som var preget av fransk kultur. Provoost ble født der ca 1462. Sannsynligvis gikk han i malerlære i farens verksted, men det antas at Provoost avsluttet sin utdanning hos Simon Marmion i den nord-franske byen Valenciennes. Den varme fargetonen i Provoosts to fløybilder på Madeira, en fargebruk som for øvrig også karakteriserer et annet bebudelsesbilde han har malt (4) er influert av nord-fransk kunst.<sup>8</sup> Og selv om Provoost etter hvert ble påvirket også fra annet hold, finnes det i mange av hans bilder trekk som kan spores tilbake til hans malerutdanning i Nord-Frankrike. Dette franske preget hos ham gjør at man fortsatt er usikker på om enkelte tidlige arbeider skal attribueres til ham eller til den nord-franske maleren Jean Bellegambe. Disse tidlige bildene viser at Provoost er påvirket av renessansen, før de såkalte romanistene i Flandern for alvor ble influert av italiensk kunst.<sup>9</sup>

Da Provoosts velrenommerte franske læremester døde i 1489, giftet Provoost seg med enken og overtok verkstedet. Fire år senere ble Provoost medlem av et malerlaug i Antwerpen, og året etter fikk han dessuten borgerstatus i Brügge. Han har muligens drevet verksteder i begge disse flamske byene. Om denne innflytteren uttaler Friedländer seg i ganske blomstrende vendinger: "With Provoost an enlivening influx from the South entered the stagnant waters of Bruges art. Worldly charm invaded the stillness of the church."<sup>10</sup>

At Provoosts stil tidlig fikk et litt italieniserende preg, behøver ikke bare skyldes hans nord-franske malerutdanning. For det er mye som tyder på at Provoost rundt århundreskiftet foretok en reise til Jerusalem, og at reiseruten gikk innom Italia.<sup>11</sup> Dette kan gi noe av forklaringen på hans stiluttrykk. I en artikkel i *The Dictionary of Art* blir han faktisk ansett som den viktigste representanten for renessansen nord for Alpene, ved siden av Quentin Massys.<sup>12</sup>

Provoost nøy høy anseelse i sin samtid, både som kunstner og borger av Brügge. Han fikk stadig oppdrag fra verdslige myndigheter og kirken,<sup>13</sup> og hadde sentrale posisjoner innen både laugsvirksomhet og andre betydningsfulle organisasjoner, som fortsatt spilte en viktig rolle i Brügge på Provoosts tid. Det var innenfor rammene av disse gamle og tradisjonelle sammenslutningene og broderskapene at kunst, litteratur og musikk ble skapt. Og til tross for at alle Brügge-malerne i et visst monn ble påvirket av renessansens stil, var livssyn og generell innstilling neppe i samme utstrekning preget av "renessanse-mentalitet".<sup>14</sup> Når det gjaldt poesi og tekster for scenisk oppførelse, ble disse gjerne produsert innenfor rammene av to såkalt retoriske kammere. De stammet fra 1400-tallet, men var fortsatt svært aktive på Provoosts tid. Retorikerne hadde jevnlig oppføringer i Brügge og deltok i byens fester og prosesjoner. Provoost var medlem av en av de to retorikergruppene, *Den hellige ånd*, og han var personlig ansvarlig for tablået som ble oppført da den nyutnevnte keiser Karl den femte besøkte Brügge på sin triumfferd i 1520. Og fordi Provoost ikke bare var billedmaker, men også en dyktig dekoratør, ble han tildelt hovedansvaret for å pynte byen i forbindelse med dette keiserbesøket. Denne kunstneren, med så mange jern i ilden, kan muligens også ha tilhørt en gruppe i Brügge kalt *Ordenen av den hellige grav*. Og når det gjelder hans forhold til Jerusalem, er det dokumentert at han også var medlem av, og de siste årene av sitt liv også leder for *Broderskapet for Jerusalem-pilegrimer*.<sup>15</sup>

Provoosts stil var som nevnt preget både av hans franske læretid og av italiensk renessansekunst. Men samtidig var han selv en nyskaper som tillot seg ikonografiske og formelle friheter. Noen av verkene hans er av den grunn fortsatt ikke tilfredsstillende forklart.<sup>16</sup> Det gjelder blant annet *Døden og gnieren* (5 og 6). Også *Kristen allegori* (7) er et

gåtefullt bilde. Bildets Kristus-figur, som halvnaken viser frem sine stigmaer, gjentas i flere av Provoosts dommedagsbilder (8).<sup>17</sup>

Det var sjelden at andre malere tok i bruk Provoosts ikonografiske nyvinninger.<sup>18</sup> Kanskje kan dette skyldes at ikonografien knyttes til et betydningsinnhold som ikke var allment kjent. Hulin de Loo, som sammen med Friedländer har rekonstruert Provoosts oeuvre, antyder dette, når han lurar på om bildet med døden og gnieren kan knyttes opp mot retorikerne i Brügge.<sup>19</sup>

## **2.2 Bildet**

Jeg presenterer her i korte trekk historikken til Provoosts bilde, med en egen omtale av en kunsthistorikers strabasiøse arbeidsforhold rundt registreringen av bildets to fløydører.

### **2.2.1 Proveniens**

Det er ikke dokumentert hvordan og hvorfor Provoosts bilder av Gabriel og Maria kom til Madeira. Riktignok blir det antatt at bildene, sannsynligvis fløydører i et opprinnelig triptykon,<sup>20</sup> kan ha vært bestilt av kong Manuel som gave til den nye vilaen Calheta på sydvestkysten av Madeira.<sup>21</sup> Bakgrunn for denne antagelsen er de mange prydgjenstander og triptykoner som Manuel utstyrte en rekke av øyas kirker med. Men dette er kun en hypotese, for de første skriftlige notatene om bildene stammer fra 1935.<sup>22</sup>

*Arte Flamengo*, en bok utgitt av *Museu de Arte Sacra*, antyder at det opprinnelige triptykonet med Provoosts fløydører har hatt et fransiskansk billedprogram.<sup>23</sup> Antagelsen har bakgrunn i de to fransiskanerne på bildenes baksider, og det antydes til og med en direkte sammenheng mellom tavlens utforming og lokale forhold på Madeira: ”Kanskje har tavlens ikonografiske program vært inspirert av de fransiskanermunker som helt viet seg oppgaven med å være befolkningens åndelige støtte på dette stedet, fra det ble befolket, til omkring 1670, da de (fransiskanerne, min anm.) etablerte seg i klosteret ved siden av domkirken.”<sup>24</sup>

Etter at Zagallo i 1934 hadde avsluttet sin registrering av flamske malerier på Madeira, ble bildene sendt til Lisboa for restaurering. De nyrestaurerte maleriene ble i 1949 stilt ut i *Museu das Janelas Verdes*, nå *Museu de Arte Antiga* i Lisboa. Så hadde de noen år tilhold i et sidebygg til katedralen i Funchal på Madeira, før de ble overført til *Museu de Arte Sacra* like før åpningen av museet 1. juli 1955. Her har bildet siden hatt sitt tilhold.

### **2.2.2 Zagallos strabasiøse billedregistrering**

Det er Zagallo som har fått hovedæren for at museet for kirkekunst ble etablert. Da han i 1934 kunne avslutte registreringen av de flamske maleriene på Madeira, hadde han i lang tid foretatt strabasiøse reiser rundt om på øya. Selv forteller Zagallo : ”Når det gjelder bildene i Calheta, er saken følgende: I kapittel II i bind IV i Arq., cit., bekjentgjorde jeg i 1935 at høyalteret i sognekirken i Calheta hadde to praktfulle 1500-tallstavler, en engel og en jomfru (Est. 35), men at slik de var oppstilt, det første til venstre for alteret og det andre til høyre, så hadde de ingen mening. Jeg kom til den slutning at det dreide seg om dørene til et triptykon .... I håp om å kunne kaste litt lys over dette spørsmålet, reiste jeg ens ærend til denne landsbyen på en forferdelig dårleg vei som var farlig for biler og som jeg måtte ride på tilbake igjen.”<sup>25</sup>

Men Zagallo angret ikke, for han gjorde en viktig oppdagelse: ”Med største møye, gjennom et lite rom over døren og på innerveggen i det lille rommet hvor rammene til bildene er satt inn og som går i ett med denne, kunne jeg se at det var et maleri på baksiden av tavlen med Engelen. Det var imidlertid skjult under et så tykt lag med støv at jeg bare etter å ha rengjort det flere ganger, greide å skjelve en naken fot og en flik av en kappe. – Det var ingen tvil; det dreide seg om fløydørene til et triptykon, og det gjenstod bare å finne ut mer om den skjulte personen og hva som var avbildet her. ... Det ville fylle flere sider bare å fortelle i detalj om vanskelighetene, problemene og utgiftene, mange helt unødvendige, forbundet med å ta bilder ... Men etter flere turer til Calheta, fikk jeg av fotograf Figueira, som jeg er dypt takknemlig, vite at sognepresten bare tillot nedtakelse av bildene dersom noen tok på seg å reparere veggene og maling av rammene, osv ... Jeg kom da til å henvende meg til ordføreren, som fullt ut forstod hvilket gode oppdagelsen av disse garantert ytterligere to malerier ville være for Madeira, og som derfor på kommunens vegne straks tok ansvar for de respektive utgifter... Denne summariske fremstilling viser hvor vanskelig det er endog i dag å arbeide med slike saker i vårt land.”<sup>26</sup>

### **3. PRE-IKONOGRAFISK BESKRIVELSE**

#### **3.1 Innledende kommentar.**

Fremsidene med engelen og kvinnen får nesten hele omtalen i den pre-ikonografiske analysen, mens de to munkene på bildenes baksider bare nevnes så vidt. Dette har sammenheng med oppgavens tema.

I avdekkingen av de kunstneriske motivene har jeg prøvd å følge Panofskys metodeanvisning om å holde seg til en språkbruk som ikke er forklarende eller tolkende, men som i hovedsak beskriver det som kan observeres. Jeg går imidlertid ikke så langt som Heinrich Wölfflin,<sup>27</sup> som i sin formanalyse ikke tillater allmenne benevnelser som *mann*, *hest* og *søyle*.<sup>28</sup> I min pre-ikonografiske analyse tar jeg for eksempel i bruk ord som *kvinne*, *mann*, *kjole*, *kappe*, *søyle*, *pall*.

Når jeg på beste vis har prøvd å beskrive så nøytralt som mulig det jeg ser i Provoosts bilde, har jeg samtidig vært klar over innvendingene fra blant annet Umberto Eco, som med bakgrunn i tradisjonell semiologi og moderne persepsjonpsykologi påpeker hvordan vår opplevelse av virkeligheten er basert på et forventningssystem. Dette medfører at gitte stimuli blir oppfattet på bestemte måter. Det er derfor aldri snakk om en første, uhildet oppfatning av noe som helst i vår erfaringsverden, men om kodete opplevelser.<sup>29</sup> Med slike forbehold i bakhodet var det ikke helt enkelt å arbeide seg gjennom dette kapitlet.

De to bildene av Maria og Gabriel blir først behandlet hver for seg. Beskrivelsen av detaljene i de to enhetene avslører at de til sammen utgjør en helhet, og i kapitlets siste del vurderes de to fløyene under ett. Når jeg senere i besvarelsen omtaler Provoosts fremstilling av Maria og Gabriel, omtales de derfor i entall som *bildet* når innholdet sees under ett.

Min fremgangsmåte består i å starte med en beskrivelse av bildets objekter, både hvordan disse objektene ser ut og hva de eventuelt kan uttrykke. Panofsky antyder at man for eksempel kan vurdere en persons kroppsholdning eller bevegelse for å anslå en følelse eller et karaktertrekk ved denne personen. Eller et interiør kan vurderes for å si noe om hjemmets atmosfære, om det for eksempel uttrykker noe hjemlig og fredelig. Dette kalles hos Panofsky med en samlebetegnelse for objektenes ekspressive kvaliteter. Etter at jeg beskrevet hvert av de to bildene på den måten og deretter identifisert disse to separate bildene som ett kunstverk, ser jeg på relasjoner mellom ulike objekter, hos Panofsky kalt begivenheter. Disse relasjonene gjelder ikke bare forhold mellom engelen og kvinnen, men også mellom andre objekter. For å kunne påpeke slike relasjoner har jeg vist hvordan objekter er bundet sammen ved hjelp av lys- og fargebruk og også av kompositoriske forhold.

I Panofskys metodeforklaring er det denne verden av rene former, både objektene selv og det de eventuelt har av ekspressive kvaliteter og innbyrdes relasjoner, som skal oppregnes i den pre-ikonografiske beskrivelsen av et kunstverk. Disse ulike formmessige trekkene i bildet kalles av Panofsky for motivenes verden.

### **3.2. Bildet av kvinnen (1). Identifisering av objekter og deres ekspressive kvaliteter**

Kvinnen befinner seg i noe som kan se ut som et overbygd inngangsparti: Et hvelvet tak båret oppe av søyler som hviler på brystningen. I bildet av kvinnen er det bare en av disse søylene som er synlig. Gjennom en smal vindusåpning i venstre billedkant gis innsyn til et værelse med en liten mørk, ubestemmelig gjenstand på gulvet. Til høyre for den står det en liten hvit, kanelert søyle og en gjenstand som kan minne om en seng med tak over. En kraftig belyst, rød tøypose henger ned fra sengehimmelen. Trekket som dekker sengen er

rødfarget, i likhet med tøyposen. I vinduskarmen inn mot rommet står det en hvit vase med tre hvite liljer og en blå iris. Både tøyposen og vasen er kraftig opplyst av en lyskilde med opphav til venstre i bildet. Belysningen av de to motivene markeres tydelig ved kontrasten mellom de belyste og de skyggelagte partiene av disse motivene.

Forsiktig lent mot vinduskarmen står kvinnen på en lav sokkel, med en bok i hånden. Nederdelen av hennes folderike, røde kjole med hvit bord dekker mesteparten av denne sokkelen. Kjolekanten fortsetter langs gulvet bakover i bildet. Rundt hoftene er kjolen omsluttet av et løstsittende belte i en gyllen fargetone, og øverst avsluttes kjolen i et V-formet bryststykke med et kantbånd i samme farge som beltet (9). Et mørkt, innfelt tøyestykke innenfor kjolens bryststykke har øverst et lignende bånd som V-en, slik at det til sammen dannes en trekant av de gylne båndene. Denne trekantformen fremtrer tydelig som kontrast til det mørke, lille tøyestykket. Både beltet og trekantens bånd er smale og derfor ikke særlig iøynefallende, men edelstenene som er brodert inn, bidrar til at båndene likevel oppfattes tydelig, på linje med diskrete, men kostbare smykker. De kunne ha blitt oppfattet som klare kontraster til den enkle røde kjolen, men ved hjelp av en enhetlig fargebruk i portretteringen av kvinnen og hennes omgivelser, nedtones prakten i beltet og kjolens kantbånd. Bare de hvite blomstene og den blå kappen som henger løst om kvinnens skuldre, skiller seg ut rent fargemessig.

På kvinnens høyre underarm, med fingre som holder løst om den blå kappen, hviler en lukket bok. Den holdes av venstre hånd, med pekefingeren stukket inn mellom sidene som et bokmerke. Kvinnens ansikt er preget av en stille ro. Hodet er senket, hvilende litt til siden. Også blikket er senket, men under øyelokkene anes et blikk rettet nedover mot høyre billedkant. Både den harmoniske kroppsstillingen, ansiktet og det senkede hodet uttrykker en innadvendt, stille ro. Og øverst, rundt hodet med det løsthengende håret i varm, gyllen fargetone, har Provoost tegnet inn tynne gullstråler som danner en vifteformet stråleglorie.

Bak kvinnen rager det opp en rundsøyle som ser ut til å være av en rødaktig marmor. En kraftig bærebjelke hviler på søylen og fortsetter mot høyre. Over denne bjelken hvelver det seg et tak som ender i en rund lysåpning, omkranset av små søyler. Disse detaljene synes ikke i fotografiet fra Museu de Arte Sacra (1), dels fordi takhvelvets skygge har blitt altfor mørk i den fotografiske gjengivelsen, og dels fordi partiet helt øverst på maleriet er kuttet bort i fotografiet. Men en blyantskisse av Provoosts bilde viser hvordan taket over kvinnen ser ut (13).

Brystningen under den bærende bjelken bak kvinnen skiller inngangspartiets forgrunn fra dets mellomgrunn. I mellomgrunnen, like til høyre for søylen bak kvinnen, sees en

bygningfasade, i samme varme fargetone som søylen. Denne fasaden domineres av en spissbueåpning som deles på midten av en søyle. Fasaden dekker delvis en annen bygning lenger bak i mellomgrunnen, der en delvis synlig front er utstyrt med trappegavl og en spissbueformet portomramming. Et rundformet klokketårn hever seg opp bakom trappegavlen, og ut mot en åpen plass har bygningen et overbygd inngangsparti, ikke ulikt det som befinner seg i bildets forgrunn. En skulptur på klokketårnet viser en mannsfigur med klær som ser ut til å stamme fra Provoosts samtid (10).

I bygningens inngangsparti ut mot den åpne plassen står to personer og lener seg mot brystningen, den ene hvitkledd, den andre i sort, med en mørk hette på hodet. Fordi de befinner seg langt bak i bildet, er de svært små. Men betraktet gjennom lupe trer de tydeligere frem. Begge er kledd i omfangsrike gevanter med vide ermer. Og selv om disse antrekkene virker svært enkle, har den ene kvinnens hvite klesdrakt en V-formet utringning ned mot brystet, med et innfelt, mørkt tøyestykke nederst i V-en, lik halsutringningen i det mer påkostede antrekket til kvinnen i forgrunnen. Den hvitkledde kvinnen er barhodet og virker ganske ung. Både hennes ansikt og kroppsspråk vitner om blyghet. Men ikke minst er det noe ettertenksomt over hennes ansiktstrekk. Den eldre kvinnen er annerledes fremstilt. Hun er aktiv og taler med stor og åpen munn, og hennes høyre hånd er litt hevet, med håndflaten vendt utover (11).

I tillegg til disse to kvinnene i mellomgrunnen finnes det tre personer i bakgrunnen, til høyre for den bakerste bygningsdetaljen (12). De ser ut til å dukke opp bak hjørnet på denne, på vei mot høyre i bildet. Også disse personene er ganske små, og litt vanskelige å detaljbeskrive. De befinner seg på en bakketopp, der landskapet har hevet seg opp over den åpne plassen utenfor bygningene i bildets mellomgrunn. Lengst bak i bildet forsvinner landskapet i et ubestemmelig grønnsvær, ved overgangen mot himmelen.

Helt fremst i forgrunnen, ut mot venstre billedkant, rammes hele bildet inn av en dekorativ pilaster. På fotografiet fra Museu de Arte Sacra er maleriets øverste del klippet bort, men en skisse (13) viser hvordan pilastren ender i en bue i øvre billedkant. Denne omrammingen gir en opplevelse av å se kvinnen og hennes omgivelser gjennom halvdelen av en rundbueåpning.

### **3.3 Bildet av engelen (1). Identifisering av objekter og deres ekspressive kvaliteter**

Forgrunnen domineres av en figur med vinger. Denne personen er ikledd en fotsid, folderik hvit kjortel. I livet er den holdt sammen med et kraftig bånd i en mørk gyllen farge. Fra knuten henger et bånd utenpå kjortelen og dette ender i en kraftig dusk. Bak mannens rygg kommer en tilsvarende dusk til syne, fremstilt som om den er i bevegelse. Over kjortelen bærer mannen en kappe som nesten når helt ned til gulvet. Kappen er pyntet med et bredt bånd, rikt dekorert i gylne farger. Over brystet er kappen holdt sammen med en spenne, i samme fargetone som kappens dekorbånd. På ryggen utenpå kappen folder det seg ut et kraftig vingepar.

I sin venstre hånd holder mannen med et lett grep om en lang stav, også den i en gyllen fargetone. Staven har øverst og nederst noen små, dekorative elementer. Den andre armen er høyt hevet, med en hånd der pekefinger og langfinger peker rett oppover, mens ringfinger og lillefinger er bøyd nedover. Denne håndens blekhet avtegnes tydelig mot en kraftig søyle med gyllen rødfarge, identisk med søylen som ble omtalt i bildet av kvinnen. Slik den bærende søylen bak mannens hevede arm og hånd er plassert, forlenger den på en måte hans kropp og dens svakt S-formede bevegelse. Ved at søylen delvis er dekket av mannens hånd og underarm, mister den noe av sin funksjon som eget billedmotiv, og også noe av det monumentale preget som søyler ellers kan ha (14).

Rent umiddelbart er det kappen og brystspennen som tiltrekker seg oppmerksomheten, sammen med mannens hår og søylen bak hans hevede hånd. Dels bidrar disse motivenes rødgyrne koloritt til å fremheve dem, slik de fargemessig er stilt opp mot kjortelens og vingens hvithet. Men ikke minst er det lysvirkningen i bildet som fremhever de gyrne feltene. Gjennom dagslyset som faller på søylens slipte overflate, fremheves dens vakre mønster. Og det detaljrike dekorbåndet på kappen skinner som gull i lyset som faller inn fra venstre billedkant. Båndet er formet som en sammenhengende billedpresentasjon, der ulike figurer er plassert under hverandre. De ser alle sammen ut til å være menn, bortsett fra en kvinne nederst til høyre på kappen. Disse vakkert broderte figurene opptrer mot gullgrunn, inne i hver sin nisje, og alle sammen er fremstilt med glorie og et personlig attributt. Kvinnen, kledd i en mørk blå kjole og en gulaktig kappe, er utstyrt med en stor bok som hun står og leser i (15).

I tillegg til dette påkostede båndet har kappen en rikt dekorert gullspenne som holder den sammen over brystet. Også denne spennen er iøynefallende, så stor at den nærmest dekker mannens brystparti. Ytterst har den en vakkert utsmykket ramme, og i midten av spennen er det en figur, en eldre mann med langt skjegg (16). Han ser ut til å sitte, men sittemøbelet er skjult av den vide kappen han har på seg. Hodet er prydet med en høy lue utstyrt med tre border. De ser ut til å bestå av påkostet metallarbeid, ikke ulikt luer i annen flamsk kunst fra samme tidsrom (17). Den gamle mannens høyre hånd er hevet, og den former samme gest som hånden til den vingekledde figuren. Den andre hånden til mannen i gullspennen hviler på en stor, rund gjenstand på hans venstre kne.

De gygne partiene i bildet får ekstra glød gjennom lyset som faller inn fra venstre. Men også den ene vingen treffes av lyskilden, og fremtrer som intenst hvit mot det sorte skyggefeltet bak mannens skulder. Mannens ansikt og hans hevede, høyre hånd blir nærmest bleket ned av det samme lyset. Denne blekheten blir ekstra tydelig fordi hånden har den



rødaktige søylen som bakgrunn, og ansiktet omgis av kobberfarget hår. Med rolig ansiktsuttrykk holder mannen hodet svakt hevet og har blikket løftet mot lyskilden til venstre i bildet.

Mannen med vinger er ikke plassert inne i selve inngangspartiet, men later til å være på vei inn. Med sine høyt hevede vinger og dusken som svever i luften bak ham, virker det som om han nettopp har ankommet. Også kjortelen ser fortsatt ut til å være i bevegelse. Foldemangfoldet skjuler mannens kropp såpass at det er vanskelig å avgjøre om han befinner seg i lett knelende positur, eller om han har tatt steget inn under taket med den ene foten, mens den andre er på vei etter. Mannen har landet nede på den gressbevokste bakken, utenfor inngangspartiets gulv. Dette går ikke helt tydelig frem av fotografiet fra Museu de Arte Sacra (1), som har kuttet bort nederste del av Provoosts bilde. Men skissen som ble nevnt tidligere, viser hvordan mannen står utenfor den opphøyde gulvflaten (13). Bare en liten flik av mannens kjortel har rukket å legge seg til rette inn over kanten av gulvet. Men fordi gulvet er trukket litt inn i forhold til taket over, er den vingekledde halvveis inne i portikoen.

Dette bildet av mannen med vinger har en mellom- og bakgrunn dominert av landskap. Dette landskapet hever seg mot en åskam, og enda lenger bak ligger et fjellmassiv. Selv om mye av dette dekkes av mannens vinger, trer noen store trekroner og en steil klippeformasjon tydelig frem. Helt oppe under klippen finnes to byggverk. Fremst ligger et toetasjes hus, og like bak, delvis skjult, ligger en større bygning. Den ser ut til å ende i en apside, med store rundbuede åpninger i ytterveggen. En takrytter, like enkel i utformingen som resten av bygningen, hviler på mønet (18). Bygningene er plassert i et nokså nakent landskap. Litt lenger nede, delvis skjult under det store treet mellom mannens vinger, ligger en idylliske husmasse med bratte, høye tak som hviler på lave veggliv. På den ene bygningen brytes taket av en høy skorstein, helt ute ved den ene veggen (18). Ingen form for menneskelig aktivitet forstyrrer den roen som hviler over disse to bygningene under de store trekronene.

To menn i bildets mellomgrunn ser imidlertid ut til å kunne forstyrre freden. De står og prater sammen, men vender samtidig hodene oppover mot høyre, og ser ut til å være opptatt av de to husgruppene som befinner seg der. Begge mennene er kledd i knekorte, vide kapper, og de er utstyrt med våpen. Den av mennene som er best synlig, holder i et langt spyd, og et sverd henger ved hoften hans (19).

### **3.4 Ett kunstverk**

Jeg har i det foregående vurdert Provoosts fremstilling av kvinnen og den vingekledde mannen som to separate bilder. Nedenfor viser jeg hvordan både motiver i bildene, lik fargebruk, lysforhold og kompositoriske forhold indikerer at de to fløyene er ment å skulle

oppfattes som ett bilde.

### 3.4.1 Omramming og motivenes plassering

Bildet av engelen har i likhet med det andre fløybildet en pilaster. Også denne pilasteren ender i en bue øverst. Søylefundamentet nede på bakken og den enkle pilasterdekoren er identisk med detaljer i det andre bildet. Dessuten stemmer bueomrammingen godt overens når fløyene settes sammen (13). Øvrige detaljer gir også en tydelig pekepinn om at Panofskys to fløydører utgjør en billedmessig helhet. Både plasseringen av en del motiver, fargebruk, lyssetting og en rekke kamuflerte linjeføringer er med på å skape et helhetlig inntrykk av de to maleriene. Dette stemmer godt overens med *Museu de Arte Sacras* vurdering av de to bildenes plassering og deres funksjon som bebudelsesbilde når alterskapet var lukket.<sup>30</sup> Riktignok er enkelte detaljer i bildet litt forskjøvet, slik at fundamentet som porfyrssøylen bak engelen hviler på, ikke stemmer helt overens med toppen på brystningen i bildet av kvinnen. Også overgangen mellom den åpne plassen og landskapet i mellomgrunnen viser en liten forskyvning. Det samme gjelder bildets bakgrunn der landskap og himmel møtes. Men disse uregelmessighetene er helt ubetydelige. Og et godt indisium på bildenes enhet er pallen som kvinnen står på. Linjen i pallens forkant fortsetter helt tydelig over i det andre bildet.

### 3.4.2 Farge og lys

Bortsett fra liljen og mannens hvite drakt og vinger har hele bildet av kvinnen og den vingekledde en varm, rødaktig fargetone. Selv ikke de kalde fargene i bildets bakgrunn er behandlet på en måte som skiller dem ut. Det motivet som faktisk markerer seg med egenfarge, er den røde tøyposen. Dens rødfarge har en så skarp valør at posen tenderer til å fremheves, opp mot det varmrøde, felles preget i bildet. Men det er nok likevel lyssettingen mer enn fargen som uthever tøyposen. Lyset som treffer posen fra venstre, og som passerer kvinnen og fremhever både ansiktet og partier på kjolen hennes, fortsetter mot mannens hevede høyrearm og ansikt. Og ikke minst blir fjærene på den ene vingen hans kraftig belyst. Det er mot dette lysets kilde mannen ser ut til å heve sitt ansikt, en kilde som befinner seg et sted til venstre for kvinnen.

### 3.4.3 Komposisjon med diagonaler og trekanter

Hovedfigurenes S-formede kroppsholdning får dem til å opptre i en slags synkron bevegelse der de begge er vendt litt mot venstre, uten synlig kontakt dem imellom. Distansen

som på den måten oppstår mellom de to, oppveies imidlertid av andre kompositoriske virkemidler. Det går en tydelig diagonal fra mannens høyre vinge, via staven og ned mot høyre hjørne av den lille pallen som kvinnen står på. Der brytes diagonalen og fortsetter oppover mot venstre, via de belyste kjolepartiene som dekker kvinnens kne og underliv, videre via beltet og boken, før linjen treffer det oppknyttede, røde sengeforhenget høyt oppe i venstre billedkant.

Diagonalen i mannens felt er dominert av den gylne staven, som binder sammen det nesten blendende hvite lyset i vingen og den hvite kjortelen nedenfor, under mannens kappe. Diagonalen i kvinnens halvdel inneholder elementer av gyllent og blått, gjennom beltet og kappen som kommer til syne over boken, men i hovedsak er diagonalen båret oppe av rødfargen i kjolen og i tøyposen over sengen, og av den markerte lyssettingen som faller på denne posen og på kvinnens kne og underliv. Denne vinkelen som de to diagonalene former, med dens lysvirkninger og dens røde, gylne og hvite fargetoner, bidrar sterkt til å binde sammen mannen og kvinnen i inngangspartiet.

I tillegg til denne store V-en som binder sammen de to figurene, finnes det i bildet også en imaginær trekant. Den er stor, til forskjell fra den markerte, lille trekanten i bryststykket på Marias kjole (9). Den har utgangspunkt i vindusåpningen. Om nedre vinduskarm forlenges, treffer denne forlengelseslinjen mannens ansikt. Det samme skjer om øvre vinduskarm forlenges. Linjen derfra tangerer først fingertuppene på mannens hevede hånd, før den i mannens ansikt skjærer forlengelseslinjen fra den nedre vinduskarmen. Mannens lyse ansikt, med blikket rettet mot den overnaturlige lyskilden inne i soverommet, utgjør med andre ord det ene hjørnet i en trekant. Tøyposen og vasen er plassert i de to andre hjørnene (20). I tillegg til de tre hjørnene med deres motiver later selve vindusåpningen til å utheves spesielt. Den deles inn i skiftevis røde og hvite motiver som alle har lik lengde, fra den røde posen øverst, via den hvite søylen, nedover langs den røde sengefronten og ned til vasen som står i vinduskarmen. På en måte kan hele den opplyste åpningen oppfattes som en søyle delt inn i like store røde og hvite felt. Bare ett lite avvik finnes: Vasen inneholder også en blå iris (23). Denne unnselige, lille blomsten er det eneste bildeelementet som, i tillegg til Marias kappe, har blå farge.

Det kan inne i denne likesidede trekanten trekkes en linje fra mannens ansikt og vinkelrett ned på den ”grunnlinjen” som vindusåpningen danner. Denne linjen midt i trekanten treffer den største av de tre liljene i vindusåpningen. Denne kraftig opplyste blomsten er vendt mot mannens ansikt i en slags halvprofil, som en speiling av mannens hodestilling. De to kvinnene i inngangspartiet i bildets mellomgrunn befinner seg omtrent

midt på delingslinjen mellom liljen og mannens ansikt. Fordi kvinnene befinner seg så langt bak i bildet at de nærmest forsvinner blant andre motiver, kan Provoosts plassering av disse to personene midt på den imaginære trekantens delingslinje være et bevisst grep for å fremheve dem, mellom liljen og Gabriels hode (21).

En enda tydeligere geometrisk figur oppstår dersom en trekker forlengelseslinjer fra de to fremre hjørnene på plattformen under kvinnen. Med en grunnlinje parallelt med billedplanet dannes det her en likesidet trekant (22). For å forme en slik trekant må Provoost la linjeføringen fra pallens høyre hjørne dreie kraftig mot venstre. For en betrakter som forventer at Provoost bruker sentralperspektiv i sitt bilde, virker denne linjeføringen ”gal”. Pallens høyre hjørne befinner seg omtrent midt i bildet, og linjen fra dette punktet ”burde” derfor ha gått rett innover i bildet, i stedet for mot venstre. Den samme ”feilen” går igjen i gulvet under plattformen. Gulvets ytterkant mot mannen faller altfor skrått mot venstre, ut fra regler om sentralperspektiv. Men Provoost oppnår med en slik linjeføring å få gulvet i portikoen til å danne en trekant lik den pallen danner gjennom sine forlengelseslinjer (22).

Dette avsnittet om kompositoriske grep kan oppsummeres i fem punkter. 1: Enheten mellom de to tilsynelatende selvstendige motivene tydeliggjøres, en enhet der kvinnen og mannen knyttes sammen ved hjelp av en V-form som oppfattes på grunnlag av imaginære linjer i bildets komposisjon. 2: Enkelte motiver fremheves ved hjelp av linjer som kan forlenges fra øvre og nedre karm i vindusåpningen. Det dannes dermed en trekant som rommer mange enkeltmotiver. Noen av disse er plassert i trekantens hjørner. 3: Delingslinjen i denne trekanten binder et motiv i bildets mellomgrunn sammen med to av motivene i forgrunnen. 4: Kvinnen i venstre billedhalvdel står på et fundament formet som to triangler. 5: Linjeføringene fra vindusåpningen, pallen og gulvet under kvinnen gjør det umulig å skape sentralperspektiv.

Fordi Provoost gjennom andre bilder har vist at han mestrer sentralperspektivet,<sup>31</sup> kan det virke som om han i dette verket har brukt kompositoriske virkemidler helt bevisst. I så fall kan det sammenlignes med andre av hans bilder med et noe kryptisk billeduttrykk. Men der gåten i *Kristen allegori* (7) og *Døden og gnieren* (5, 6) ligger skjult i selve ikonografien, er det de kompositoriske virkemidlene som i fremstillingen av Gabriel og Maria gir ledetrådene for tolkningsarbeidet.

### 3.5 Unaturlig lyskilde

I tillegg til de to figurenes felles lyskilde har ikke dagslyset som omgir dem noen innflytelse. Tvert imot er både mannen og kvinnen skyggelagt på den del av kroppen som

vender ut mot det naturlige lyset utenfor inngangspartiet. Det samme gjelder veggen under vindusåpningen og inngangspartiets brystning. Man kunne ha forventet en noe kraftigere skyggelegging av brystningen under hjørnesøylen, bak mannens hevede kappe. Og det burde ha falt inn lys utenfra på nederste del av veggen med vindusåpningen. Provoosts skyggelegging har imidlertid forholdt seg til en oppkonstruert lyskilde. Selv ikke gjennom åpningen øverst i takhvelvet lar han det trenge inn dagslys utenfra som kan forstyrre hans bevisste lyssetting.

Hvor lyset kommer fra, går tydelig frem av foldene i de to figurenes kjole og kjortel, og ikke minst av pallen nederst i bildet. Lyset kommer inn fra venstre, men ikke i billedplanet. Dette vises nederst på pallen, gjennom skyggeleggingen rundt pallens høyre hjørne. Og skyggen under kvinnens bok viser dessuten at lyset ikke faller horisontalt inn i bildet, men litt på skrå ovenfra. Ut fra disse påpekningene blir det tydelig at både forhengposen og vasen i vinduskarmen er skyggelagt på en riktig måte. Men blomstene i vasen representerer et unntak. Det er som om to av de tre hvite liljene i vindusåpningen har fått ekstra spotlight på seg. Særlig gjelder det den øverste av dem. Den har foldet seg helt ut, med kronbladene vendt bort fra lyskilden i bildet. Normalt sett skulle derfor denne blomstens fremside ha ligget i skygge, kanskje med unntak av noen små felt på kronbladene som, krummet bakover, hadde klart å fange opp lyset derfra. Men i bildet er hele den hvite blomsterkronen tindrende klar, med unntak av partiet som senker seg nedover rundt støvbærerne. Skulle lyset fra venstre ha fått til dette, måtte det først ha foretatt en umulig vandring rundt blomsten.

De markerte, små hvite blomsterhodene blir ytterligere fremhevet ved å stå i kontrast til den mørke vinduskarmen. Om de hadde opptrådt mot en lysere bakgrunn, ville de kanskje bli oversett, i likhet med den tredje blomsten, der den knapt synlig avtegnes mot den hvite, kannelerte søylen inne i soverommet. Men Provoosts unntak ved å la liljen bli opplyst på denne spesielle måten ødelegger ikke hovedopplevelsen av bildets dominerende lyskilde. Fordi den smale åpningen i veggen nærmest ser ut til å ligge badet i skarpt sollys, er det denne delen av bildet som tiltrekker seg oppmerksomheten, ikke minst på grunn av den intenst opplyste, røde tøyposen.

### **3.6 Bildenes baksider**

Selv om det er bildene av Maria og Gabriel som er tema for oppgaven, gis også de to bildenes baksider en kort omtale. Det skyldes at de senere vil bli trukket inn i vurderingen av bebudelsesscenen. To menn i grå kapper er plassert ute i et landskap. Begge to har glorier om hodet. Et mektig tre er plassert mellom dem, og til høyre for treet ligger det en kirke. Den ene

av munkene har en korsstav i sin venstre hånd, og i sin høyre holder han en bok. På den sitter et nakent barn med en liljekvist i hånden. Barnet er plassert rett foran treet. Den andre munken holder opp sin høyre håndflate for å vise frem såret han har der. I den venstre hånden holder han en liten stav med en korsfestet engel på toppen, en engel med tre vingepar. Bildene med disse to mennene gis en kort omtale på slutten av kapittel 6.

## **4. IKONOGRAFISK ANALYSE**

### **4.1 Innledning**

Som nevnt tidligere består den ikonografiske analysen i å identifisere kunstverkets tema og sentrale symbolbærende motiver. Når det gjelder utpekingen av tema for Provoosts kunstverk, kan dette ved første øyekast virke enkelt. For selv om fremstillinger av bebudelsen har utviklet seg en del i tidens løp, med skiftende stilmessig uttrykk og ikonografisk innhold, skal det ikke mye billedkjennskap til for å fastslå at figurene på Provoosts to fløybilder er Maria og Gabriel.

Etter å ha referert til bildets litterære forlegg, åpner jeg med å presentere den scenen som Maria opptrer på. Deretter gjennomgås de ulike motivene i bildet. Når noen av dem får større omtale enn andre, skyldes det dels min oppfatning av hva Provoost har vektlagt i sitt bilde, og dels behovet for å underbygge mine påstander. Ved denne presentasjonen av hvert enkelt symboluttrykk trekkes andre kunstverk inn. Sammenligningsgrunnlaget består i hovedsak av flamske bebudelsesbilder, men ved et par anledninger beveger jeg meg ut over Flanderns grenser. Det blir dessuten vist til noen Maria-fremstillinger med andre temaer enn bebudelsen. Både ikonografi, måten de ulike motivene er fremstilt på og forhold som komposisjon, farge og lys blir vurdert, ofte knyttet opp mot religiøs-filosofisk tankegodt som kan ha hatt betydning for bildets utforming. Denne behandlingen av hvert enkelt symbol munner så ut i en samlet vurdering av hva som er det meningsbærende innholdet i Provoosts bilde. Også temaet Bebudelsen blir her presisert nærmere.

#### **4.1.1 Provoosts litterære forlegg**

Bakgrunnen for Provoosts bilde er fortellingen om engelen Gabriel som kom til Maria med budskapet om at hun skulle føde Guds sønn. De skriftlige beleggene finnes i Lukas-evangeliet.<sup>32</sup> Bebudelsesbilder fra tidligkristen tid brukte gjerne som kilde det apokryfe Jakob-evangeliet, der Maria møtte Gabriel ved brønnen. Men ikonografi som henspiller på denne litterære kilden, var gått ut av bruk på Provoosts tid.<sup>33</sup>

I billedkunsten er bebudelsen behandlet på forskjellige måter, både stilistisk og

innholdsmessig. Dette gjelder også 1400-tallets bebudelseskunst, til tross for dens felles litterære kilde. Til og med innenfor de flamske bystatenes begrensede geografiske område er variasjonsbredden påfallende.

#### 4.1.2 Idémessig bakgrunn for bebudelsesfremstillinger i flamsk malerkunst

Ulike trekk ved høymiddelalderen preget fortsatt det flamske samfunnet på 1400-tallet. Dogmelære, fornuftsbasert erkjennelse av Guds eksistens og en personlig Guds-erfaring med vekt på åpenbaring og mystisk henrykkelse, alt dette kunne man se gjenspeilet i billedkunsten. Men selve fremstillingsmåten hadde endret seg siden høymiddelalderen. Det litt fjerne preget over personene er borte. I stedet fremstår de som levende og dennesidige. Og bildenes ubestemmelige gullgrunn blir i den flamske sakralkunsten på 1400-tallet erstattet av detaljerte motiver. En viktig forutsetning for denne stilutviklingen er nominalistenes<sup>34</sup> seier i den store universalistriden,<sup>35</sup> en i utgangspunkt rent teologisk-filosofisk strid som endte opp i et generelt dennesidig fokus, med stor interesse for verden omkring oss. For selve persontegningen i flamsk kunst har nok også videreføringen av 1300-tallets store religiøse bevegelse betydd en del, med dens vektlegging av inderlighet og privat religionsutøvelse. Vi ser altså i Flandern, som i italiensk renessanse, en ny interesse for den jordiske virkelighet og for individets rolle. Men den nordeuropeiske varianten av humanismen hadde ikke antikken som forbilde. Kirkefedrene og Bibelen var det samlende interessefeltet, og lærde humanister som Lefèvre, Reuchlin og Erasmus, alle samtidige med Provoost og med virke i Flanderns nære omgivelser, var ikke minst opptatt av Bibelens originalmanuskripter på hebraisk og gresk. Humanismen nord for Alpene kan derfor best karakteriseres som en kristen renessanse.<sup>36</sup>

Parallelt med humanismens fremvekst nord i Europa og den individuelle, inderliggjorte religionsutøvelsen<sup>37</sup> styrket pavekirken sitt grep. Dels knyttet den til seg humanister, men viktigere var nok de mottiltakene kirken satte inn mot opprørerne i egne rekker og deres vektlegging av evangeliet og nåden. Da bruddet med reformistene til slutt var et faktum, omtrent samtidig med at Provoost malte sitt bilde, klarte pavekirken å konsolidere sin stilling, i stedet for å svekkes av splittelsen. Det er innenfor denne rammen Provoost opererer, i et geografisk område med kulturelle forbindelser sørover, men også med nære naboer i nord, der kritikken mot pavekirken stod sterkt.

Pavekirken ble også rammet av en annen hard feide i senmiddelalderen. Helt fra 1200-tallet hadde fransiskanerne, som da startet prosessen med å helliggjøre Maria, møtt sterk motbør fra dominikansk hold. Striden endte med at Maria på 1400-tallet fra pavelig hold ble

proklamert som syndefri. Men til tross for den offisielle erklæringen fortsatte stridighetene mellom dominikanere og fransiskanere. Og bare få år før Provoost malte sitt bilde, ble fire dominikanske munkar i Bern brent på bålet fordi de hadde jukset med ”bevis” på at Maria var avlet i synd.<sup>38</sup>

#### 4.2 Handlingens sted

Flamsk bebudelseskunst fra Robert Campins Mérodealter (28)<sup>39</sup> og frem til Provoosts tid plasserer gjerne Maria og Gabriel i hjemlige omgivelser eller i en kirke. Provoost har valgt en annen løsning. Som min pre-ikonografiske beskrivelse antyder, foregår hans bebudelse i en italiensk-inspirert portiko. Dette kan gi assosiasjoner til italiensk tradisjon, med Gabriel og Maria plassert i fyrstelige palasser eller i parklignende omgivelser, der bebudelsen gjerne finner sted i en søylebåret overbygning, ikke så ulik Provoosts portiko. Men hos ham er det kun dette inngangspartiet i bildets forgrunn som vitner om italiensk påvirkning. Både arkitekturen til venstre i bildet bak Maria, den lille bondegården som kan skimtes over vingene til Gabriel og landskapet som hever seg mot åsene og fjellet i bakgrunnen, befinner seg helt tydelig innenfor flamsk tradisjon.

Arkitektoniske stilbrudd er ikke helt uvanlig i flamske bebudelsesbilder fra denne perioden. For eksempel kan symbolbærende søyler og bueformede vindusåpninger plasseres inn i gotiske kirkeinteriører eller flamske borgerhjem. Men stort sett fremstår omgivelsene rundt Maria og Gabriel som noe reelt eksisterende, slik at flamsk bebudelseskunst i hovedsak må kunne sies å ha et virkelighetsnært preg gjennom et helt århundre, frem mot manierismens gjennombrudd. Og når romanske søyler og rundbuer tas i bruk, skiller de seg ikke mer ut enn andre helt iøynefallende symbolske motiver, som bysten av Vårherre oppe i himmelen eller duen som svever over Maria, omgitt av en lysende glorie.

Provoosts portiko later til å ha en litt annen funksjon i bildet enn slike symbolbærende enkeltmotiver. Riktignok kan dens søyler isolert sett tillegges symbolsk betydning, men i tillegg kan hele den overbygde verandaen oppfattes som en scenisk ramme rundt de to hovedaktørene, på linje med himmeltroner og andre fantasifulle arkitektoniske konstruksjoner der det hellige har sitt tilhold, midt i en ellers realistisk fremstilt dennesidig virkelighet. Det virker faktisk som om Provoost, i stedet for den gullgrunn som tidligere markerte det stedløse, hellige rom, har tatt i bruk arkitektoniske virkemidler for å skape en tilsvarende imaginær arena der Gabriel og Maria kan møtes. En slik fremstillingsmåte skiller seg fra de bebudelsesbildene i italiensk renessanse som plasserer Maria og Gabriel direkte inn i en samtidig virkelighet, uten at det skapes et hellig rom rundt dem. Eksempler på dette er bebudelsesbilder av Fra Angelico (24a) og Dominico Veneziano (24b) fra midt på 1400-tallet.



I begge disse bildene er portikoen møtestedet, men den glir naturlig inn som del av øvrig arkitektur i bildene. En flamsk parallell til dette er de mange virkelighetsnære interiørene som ofte utgjør rammene for Gabriels og Marias møte, og både de italienske palassene og et flamsk borgerhjem trekker det hellige inn i menneskets omgivelser, som noe nært og nærmest reelt eksisterende i dagliglivet.

Provoosts arkitektoniske markering av den sakrale arenaen er ikke vanlig i flamsk bebudelseskunst. Men i andre sammenhenger der Maria opptrer, kan en lignende portiko tas i bruk. Et eksempel fra 1460-tallet er en Petrus Christus-fremstilling av Maria og barnet der de opptrer som henholdsvis Den nye Eva og Den nye Adam (25).<sup>40</sup> Her blir den italienske portikoen, med dens porfyrøyler og rundbuer, enda tydeligere markert enn i Provoosts bilde. Og i en utstillingskatalog der Petrus Christus' bilde gjengis, påpekes det hvordan både barnets velsignelsesgest og korseplet i hans venstre hånd uttrykker hans guddommelighet, og hvordan Jomfruens opphøyde status signaliseres ved hjelp av den forestående kroningen som en liten engel er på vei til å foreta.<sup>41</sup>

Om vi går enda lenger tilbake i tid, kan gotisk arkitektur brukes på samme måte som Provoosts portiko for å skape stilbrudd og fremheve den hellige scenen. Det vises blant annet i fløybildet *Bebudelse og Visitasjon* av Broederlam fra 1390-tallet (26). I bebudelsesscenen sitter Maria alene inn i et veranda-aktig påbygg, med en ærbødig Gabriel plassert utenfor. I en billedkommentar som omtaler forskjellen mellom det ideelle og det reelle rom, sies det at det lille Maria-huset med sin rike utsmykning er svært ulikt det reelle rommet omkring, som er saklig og nøkternt gjengitt.<sup>42</sup> På det motstående fløybildet fra Broederlams altertavle vises Jesus-barnet frem i tempelet, og drar deretter sammen med sine foreldre til Egypt (27). Her markerer Broederlam tempelscenen enda tydeligere enn bebudelsen i det andre fløybildet. Det er derfor ikke underlig at han blir karakterisert ved sine baldakinaktige arkitekturdetaljer.<sup>43</sup> Denne maleren virket ved hoffet til Fredrik den Dristige av Burgund sist på 1300-tallet. Og selv om tidsavstanden mellom ham og Provoost er så stor at deres billeduttrykk blir ganske forskjellig, velger altså begge disse kunstnerne med fransk-flamsk bakgrunn å la bebudelsen foregå på en slags veranda med søylebåret tak, tydelig skilt ut fra bildets øvrige arkitektur.

### 4.3 Motivene

#### 4.3.1 Liljen og den ubesmittede jomfruen

Liljestengelen er et Gabriel-attributt, men knyttes også til en rekke helgener, blant annet Frans av Assisi<sup>44</sup> og Antonius av Padua.<sup>45</sup> Når så mange helgener har fått liljen som attributt, kan det være en henspeiling på Jesu ord i Bergprekenen om liljene på marken som

ikke utfører noe arbeid på grunn av sin betingelsesløse tillit til Gud. Som Gabriel-attributt henspiller imidlertid liljen på hans rolle som Guds utsending.<sup>46</sup> I denne betydningen opptrer liljen fra 800-tallet og frem mot 1500-tallet, enten som en realistisk utformet blomsterkvist eller som septer med en heraldisk utformet lilje på toppen. I flamsk kunst kan noen tidlige bebudelsesbilder la Gabriel opptre uten liljesymbolet i hånden (26, 28, 29). Da er gjerne liljen i stedet satt i en vase mellom ham og Maria. I van Eycks Gent-alter bærer Gabriel en liljegren i sin venstre hånd (30), men bare få år senere erstatter van Eyck grenen med et septer (31), et motiv som også Provoosts engel er utstyrt med.

Knyttet opp mot Maria har liljen rang foran alle andre blomster som forbindes med henne. Særlig er *Lilium candidum* Maria-blomsten par excellence, den hviteste av alle liljer. Den spesielle koblingen mellom blomsten og Maria blir av enkelte relatert til Salomos høysang 2, 1-2. Bruden, et bilde på den isrealittiske menigheten som lengter etter sin himmelske Messias, uttrykker seg her slik: ”Jeg er Sarons rose, en lilje i dalene.” Og brudgommen stadfester hennes ord: ”Som en lilje blant tornebusker, slik er min elskede blant piker.” Dette har innen kristen tradisjon blitt oppfattet som et uttrykk for Guds kjærlighet til Maria, hans brud.<sup>47</sup> I billedkunsten er imidlertid liljen som vokser blant torner et symbol på Marias ubesmittede unnfangelse og renhet, midt blant verdens synder.<sup>48</sup>

Men rent generelt er liljen i vestlig tradisjon en parallell til Østens lotussymbol, jomfrugudinnenens attributt. For å markere liljens renhet lot grekerne den oppstå av Heras melk.<sup>49</sup> Melken indikerer at liljen som uttrykk for det rene og kyske også blir forbundet med at nytt liv fødes. Dette gjelder både for jordgudinner i sin alminnelighet og for kristendommens Maria, som til tross for sin jordiske herkomst føder den inkarnerte guddommen, uten at hun har mistet sin jomfrudom. I denne forbindelse fremstilles liljekvisten gjerne med tre blomster som, ved å opptre som henholdsvis knopp, blomst i ferd med å åpne seg og en fullt utspunget lilje, henspiller på Marias situasjon før, under og etter inkarnasjonen.<sup>50</sup>

#### **4.3.2 Vasen som Marias skjød, fylt av Ordet fra Gud**

I tillegg til at liljen, i konkurranse med rikseplet og flere andre maktsymboler, gjerne pryder toppen av Gabriels septer, er bebudelsesbildene nesten uten unntak utstyrt med liljestengler plassert i en krukke eller en vase. Krukke-/vasemotivet har blitt tolket på flere måter. Krukken kan ha overtatt den funksjonen som brønnen hadde i tidligere fremstillinger, jfr. Jakob-evangeliets beretning om stedet for møtet mellom Maria og Gabriel.<sup>51</sup> Denne forklaringen kan synes plausibel, fordi vasemotivet gjerne er fremstilt som en keramisk

gjenstand hvis form, med to små hanker øverst, kan gi en assosiasjon til vannkrukker. Men vasen kan også være lysende hvit, med en form som minner om en stilisert blomst. Slik ser vasen ut i Provoosts bilde. Gitt et slikt utseende kan det være naturlig å oppfatte den som et uttrykk for Maria som Guds fat.<sup>52</sup> Hun er den rene kropp som har blitt fylt av Guds ord og som har båret frem hans sønn.

#### 4.3.3 Glasset gjennomtrengt av lys. Et symbol for Marias unnfangelse

En variant av vasen/krukken er krystallvasen. Den kan ha en helt spesiell symbolbetydning knyttet til den ubesmittede jomfruens unnfangelse. Som en hjelp til å forstå dette underet, ble det henvist til glasset og dets evne til å slippe gjennom sollyset, uten selv å bli ødelagt. På en tilsvarende måte forble Marias jomfruhinne like hel etter at Guds Ord hadde gjennomtrengt den. Dette bildet av lyset og glasset ble brukt som forklaringsmodell i høymiddelalderen. Ikke minst innen fransiskansk tradisjon ble det svært viktig å fremheve hennes jomfrudom. Denne forestillingen fra høymiddelalderen holdt seg levende gjennom generasjoner, og brukes av van Eyck, Campin og senere flamske malere i deres bebudelsesbilder. Men også i andre sammenhenger der Maria fremstilles, kan kunstneren bruke metaforen om lyset gjennom glasset for å minne om Marias jomfrufødsel. Det gjelder blant annet van Eycks tidlige verk *Madonna i kirken* (32). Her troner Maria i et gotisk kirkerom, med sin lille sønn på armen. Et klart lys faller inn gjennom vinduene i klerestoriet, og i en tekst på bildets originalramme gis dette lyset en spesiell betydning. Teksten er en middelalderhymne om Jesu fødsel, der det slås fast at Gud har blitt født som menneske. Så følger dette verset:<sup>53</sup>

Ut vitrum non laeditur

Sole penetrante

Sic illaesca creditur

Virgo post et ante

Maria er altså fortsatt uskadd (jomfru før og etter), på samme måte som glasset ikke skades, men bare gjennomtrenges av lyset, slik St. Bernhard hadde forklart flere hundre år tidligere.<sup>54</sup> Denne forestillingen om lyset som gjennomtrenger glass kan ha tilhørt de såkalte *indre visualiseringene* av sentrale hendelser i Marias og Kristi liv. Ifølge Baxandall var slike indre bilder allment utbredt, og kunsten bidro til å gi dem en fysisk visualisert form.<sup>55</sup> I så fall ville selve billeduttrykket i *Madonna i kirken* ha vært tilstrekkelig som forklaring på inkarnasjonens under. Når julehymnen likevel er tatt med, kan det være for å presisere, i et bilde der temaet ikke er *Bebudelsen*, at inkarnasjonen er den helt grunnleggende begivenheten i Marias og Kristi liv.

I Provoosts bilde faller ikke lyset gjennom glass. I stedet for glass er en rekke

bebudelsesmotiver plassert i vindusåpningen inn til Marias soverom, og i stedet for å slippe gjennom det guddommelige lyset, fanger de det opp og blir selv belyst. Særlig gjelder dette blomstervasen og den røde tøyposen. De to motivene bades i så kraftig lys at man rent umiddelbart tillegger dem symbolverdi. Og selv om det her ikke finnes tilsvarende henvisning til litterært forlegg som på van Eycks billedramme, virker det som om Provoost kan ha vært påvirket av Vincent av Beauvais' lære. Det heter der at gjenstander åpenbarer seg gjennom lys, og jo mer intenst en gjenstand lyser, jo mer fullkommen er den, og jo høyere står den i den guddommelige orden.<sup>56</sup>

Vasen er allerede omtalt, og dens symbolinnhold gir god grunn til å utpeke den som et betydningsbærende motiv. Senere i dette kapittelet vil den røde tøyposen få en fyldig omtale, men jeg vil allerede her antyde dens rolle i bildet ved å vise til de formmessige likhetstrekkene mellom vasen og posen. De er begge vide nedentil og smalner oppover. Både posen og vasen er halvveis skjult bak vindusåpningen, og fordi de to gjenstandene er omtrent like store, kan man forestille seg dem montert sammen til en helhet, en slags vase med to markerte halvdeler, en rød og en hvit.

#### **4.3.4 Den blå irisen. Maria som Himmeldronning**

Vanligvis er det bare liljer som står i vasen eller krukken. Det gjelder alle bildeeksemplene som Duwe omtaler i sin bok om flamske bebudelsesbilder fra 1400-tallet og tidlig 1500-tall.<sup>57</sup> Men også andre blomster med symbolsk innhold kan pryde vasen sammen med liljene.<sup>58</sup> Disse ulike Maria-symbolene velges ut på grunnlag av sine særtrekk. En hvit sverdlilje, gjerne kalt iris, kan brukes på linje med madonnaliljen som symbol på Jomfruens renhet. Men gjennom hagebruk har det fremstått mange varianter av blomsten, blant annet en blå iris.<sup>59</sup> Denne blå irisen er relativt sjelden i bebudelsesbildenes blomstervase. Det er som oftest liljene som blir brukt her, for å markere Jomfruens renhet. Provoosts antydning om Maria som Himmeldronning i dette bildet kan derfor skyldes et bevisst valg fra kunstnerens eller oppdragsgiverens side.

Men uansett hvor bevisst denne bruken av blåfargen i blomsterbuketten har vært, peker konstellasjonen fremover mot billedfremstillinger der Den ubesmittede jomfruen svever på himmelhvelvet, løsrevet fra den jordiske settingen der Herrens utsending overbringer henne budskapet fra Gud (33). Maria har da vært gjennom en lang prosess, fra sin opprinnelige rolle som jordisk kvinne som på mirakuløst vis ble gudedeføderske, og til en syndefri og opphøyd himmelsk skapning. Denne statushevingen av Maria skyldtes ikke minst fransiskanernes innsats. Lenge hadde de forfektet idéen om at moren Anna, ved Guds nåde,

hadde unnfanget Maria uten synd.<sup>60, 61</sup> Og riktignok ble ikke Marias ubesmittede unnfangelse formelt vedtatt som kirkelig dogme før i 1854, men i praksis var dette en allment utbredt oppfatning allerede i høymiddelalderen. Et uttrykk for Marias sentrale posisjon på denne tiden er Laterankonsilets<sup>62</sup> likestilling av trosbekjennelsen, Fadervår, Ave Maria og de 10 bud. Disse fire dokumentene skulle brukes i religionsopplæringen som konsilet innførte i 1215, knyttet opp mot skriftemålet.<sup>63</sup> Og det pavelige påbudet fra 1327 om å ringe med kirkeklokkene tre ganger om dagen, som påminning om angelusbønnen,<sup>64</sup> vitner om den umåtelige populariteten Maria hadde.<sup>65</sup> Ved å tildeles stadig høyere status ender hun til slutt opp som menneskenes viktigste forbeder. I denne rollen opptrer hun i utallige dommedagsfremstillinger. Oppe i himmelen, på hver side av Kristus, går hun og døperen Johannes i forbønn for menneskesjelen som nettopp har oppstått på dommens dag, og som ved hjelp av erkeengelen Mikael og djevelen bringes enten opp til de frelstes skare i himmelen eller ned til de fortaptes mørke og grufulle helvete.

At de to forbederne var viktige for senmiddelalderens mennesker, er forståelig. Tiden var preget av forestillinger om apokalypse og dommedag, med bakgrunn i blant annet den store pesten midt på 1300-tallet, krig og sosial nød og trusselen fra den nye kjønnssykdommen syfilis.<sup>66</sup> Botspredikantenes straffetaler gjorde ikke situasjonen lettere. I denne vanskelige situasjonen stilte kirken opp med mange tiltak som kunne avhjelpe folks syndeangst. Nåden kunne tildeles gjennom sakramentene og andre hellige handlinger, det kunne slås bro mellom mennesket og Gud gjennom ytre prestasjoner, og ikke minst gikk det an å be Jomfruen om hjelp i spørsmålet om sjelens frelse.

Denne rollen, og generelt hennes himmelske tilhørighet, symboliseres ved blåfargen. I kombinasjon med den hvite liljen understrekes både hennes jomfruelige renhet og hennes himmelske rang. *Hyrdenes tilbedelse*, malt av van der Goes rundt 1470, er et eksempel på dette. Her opptrer både den hvite og den blå irisen, sammen med andre blomster (34). Til tross for bildets tittel er Maria den helt sentrale personen her. Hennes ansikt er plassert i linjenes forsvinningspunkt, og hun er kledd i en mørkeblå kjole som tiltrekker seg nesten all oppmerksomhet. Fremhevelsen av henne gjennom bruk av både sentralperspektiv og fargebruk gir en følelse av at ikke bare barnet tilbes av engler og hyrder, men også moren selv. Dette understrekes ved at maleren helt tydelig lar de fem englene til høyre i bildet vende sine ansikter mot de to blomsterbukettene i forgunnen, og ikke mot det lille barnet som ligger nakent på marken foran dem. Riktignok har tre av disse englene fortsatt sine hender vendt mot barnet, og det later til at de tre er avbildet akkurat i det øyeblikk de blir oppmerksomme på blomstene. Men de to englene helt til høyre i bildet har all sin konsentrasjon rettet mot de

røde, hvite og blå blomstene, og ser ut til å tilbe dem. Klarere kan det ikke sies: Det er Maria, symbolisert ved sine blomsterattributter, som disse englenes tilbedelse rettes mot. Hun tilbes for sin renhet, som hvit lilje, og for sin egen kommende smerte og sin evne til medlidende deltakelse i andres smerte, symbolisert ved det røde. Men ikke minst tilbes Maria som Himmeldronning, symbolisert ved de mange blå blomstene og særlig irisen som strekker seg mot henne. I Provoosts bebudelsesbilde er irisen fremstilt på en helt annen og mer diskret måte. Her er det de tre liljene som dominerer, siden det tross alt dreier seg om et bebudelsesbilde. Men likevel er irisen med, som en påminnelse om Marias guddommelig plass i himmelen.

Om man strekker symbolbetydningene litt, kan blomstermotivene ses på som uttrykk for de ulike faser i Marias guddommeliggjøring: Liljene selv og vasens farge og form, med allusjon til liljen, uttrykker idéen om Maria som den utvalgte Jomfruen, slik hun fremstilles i Lukas-evangeliets åpningskapittel. Men det er vasen med sin ”container”-funksjon som symboliserer at Guds Ord virkelig tar bolig i henne, i det øyeblikk hun tar på seg sin rolle i inkarnasjonsmysteriet. Neste trinn, da hun i egenskap av Himmeldronning og Guds mor<sup>67</sup> trer inn i den himmelske sfæren, symboliseres ved den blå irisen.

#### 4.3.5 Søylen

Om liljen er et velkjent bebudelsesymbol, er søylen nærmest det motsatte. I kristen sammenheng forbindes søylen gjerne med Gud, Kristus og Kirken. Men den kan også relateres til Maria. Dette ser Hélène Papastavrou på i en artikkel om søylens betydning i bysantinske og vestlige fremstillinger av bebudelsen.<sup>68</sup> Hennes utgangspunkt er at søyler uten bærende funksjon kun opptrer i egenskap av symboler.<sup>69</sup> Hun viser hvordan slike søyler med symbolsk innhold kan opptre utendørs som dekorasjon på en apsis, i nisjer, midt i bueportaler og i andre sammenhenger, som uttrykk for både guddommen, apostler og evangelister, avhengig av antallet på søylene. Men én enkelt søyle er ifølge Papastavrou helst et Krisus-symbol. Og når søylen utover i middelalderen kobles opp mot inkarnasjonen, representerer den også Maria. Dermed oppstår *Jomfrufødselen* som en egen, vestlig typologi, ifølge Papastavrou.<sup>70</sup> Som tekstlig bakgrunn for at søylen nå assosieres med Maria, vises det til Bonaventura, 1200-tallets sentrale fransiskanske teolog. Ifølge ham lente hun seg under fødselen mot en søyle og nedkom uten å føle smerte.<sup>71</sup> Som hensepilinger i billedkunsten til denne beretningen viser Papastavrou til den søylen som både van der Weyden og van der Goes har brukt rent symbolsk i fremstillinger av Jesu fødsel.<sup>72</sup> Også Provoost har brukt søylemotivet på denne måten. I en fremstilling av Jesu fødsel er Josef plassert foran et

forfallent bygg, der reminisenser av en søyle er avbildet. Også ved siden av Maria står det rester av en søyle, men bak henne reiser det seg en enslig porfyrssøyle som rager opp mot himmelen (14).

Også en annen kvinnelig forsker, Birgitte Bech, nevner bildet til van der Goes og den monumentale, antikke søylen som han plasserer mellom Maria og Josef. Den er satt inn som konstruksjonselement i en bygning der den arkitektonisk ikke hører hjemme. Men Bech oppfatter denne søylen annerledes enn Papastavrou. Som hevdvunnet Kristus-symbol ser Bech søylen som det nye, bærende og løftende element. Ved sin uforgjengelighet bærer den all menneskelig skrøpelighet og hindrer menneskets tilintetgjørelse. Men Bech ser også søylens karakter gjennom dybdepsykologiske briller, som en sterk manifestasjon av Guds potens. Josef, fremstilt som en gammel mann, virker svak sammenlignet med søylen. Forstått på denne måten er barnets fødsel et guddommelig kraftbevis som utmanøvrerer Josef og kommer mellom ham og Maria.<sup>73</sup> Det Bech her sier om Josefs rolle, stemmer overens med den tilbaketrukne stillingen han har i billedkunsten. Riktignok blir den hellige kjernefamilien en stund brukt som en jordisk parallell til treenigheten, men stort sett er Josef fraværende i sakralkunsten, mens temaer fra Marias og Jesu liv er gjengangere, helt fra bebudelsen og til de samles i himmelen, i egenskap av Verdensherskeren som på dommens dag skal skille de salige fra de fortapte, og Forbedersken som påvirker ham i dette store dramaet.

Søylen som Kristus-symbol og uttrykk for det Bech kaller det nye, løftende element kan kombineres med fremstillinger av Maria for å markere hennes betydning. I et bebudelsebilde av *Antwerpen-mesteren*, malt mellom 1530 og 1540, sitter Maria på gulvet foran en overdådig dekorert søyle (35). Tre fakkelbærende engler som er plassert på denne søylen, er ifølge Duwe symboler på Treenigheten, og hele dette detaljrike søylearrangementet kaller han for *Den nye lovs søyle*.<sup>74</sup> Den formelig vokser opp i rommet som en forlengelse av Maria-skikkelsen på gulvet, og hun kan derfor tolkes som selve fundamentet for denne nye loven som hennes sønn iverksetter.

En slik fremstilling er ikke nødvendigvis i tråd med det Baxandall kaller *The period Eye*,<sup>75</sup> for med alle sine overraskende detaljer er denne bebudelsesfremstillingen et eksempel på Antwerpen-manierismens fornyende innflytelse på billedkunstens visuelle uttrykk. Også Provoost bruker søylen på denne måten, som en forlengelse av Maria (1). Men han lar porfyrssøylen bak henne gli inn i omgivelsene, og kamuflerer dermed dens betydning som iøynefallende Maria-attributt. Det er i stedet søylen på Gabriels halvdel som tydelig beretter om Den nye lov som skal inntre, med utgangspunkt i Maria. Ved kontrasten mellom den hvite hånden og den røde søylen er det som om Gabriel med sin peken oppover tilraner seg oppmerksomhet. Han viser opp mot himmelen, og denne oppadrettede bevegelsen starter helt nede til høyre i bildets fremkant, hvor den kraftige bevegelsen i Gabriels kjortel fungerer som

blikkfang. Bevegelsen forplanter seg oppover langs kroppen hans, til den høyt hevede armen og de to fingerspissene som sender bevegelsen videre langs søylen og opp mot himmelen over portikoens tak.

#### **4.3.5.1 Søylen, lyset og de to aktørenes plassering**

Også i *Getty-bebudelsen* fra rundt 1450, malt av Dirk Bouts, ser søylemotivet ut til å ha symbolsk funksjon (75). Her sitter Maria inne i et kapell, mens Gabriel opptre til venstre for henne. Rommet rundt Gabriel og Maria er enda mer nakent enn i Provoosts bilde. Ikke en gang liljene har Bouts tatt med. Det eneste som tydelig vitner om bebudelse, er kombinasjonen av en engel og kvinnen ved bedepulten. Bak Gabriel er åpningen inn mot kapellet delt av en søyle, som for øvrig er plassert slik at også et vindu til venstre i bildet deles av den. Det virker litt unaturlig å dele åpningen inn til kapellet ved hjelp av en søyle. En selvbærende rundbueåpning, uten søyle i midten, ville ha gjort samme nytte, og hadde dessuten passet bedre inn rent arkitektonisk. Denne arkitektonisk sett overflødige detaljen uttrykker her guddommens tilstedeværelse, i tillegg til hans sendebud Gabriel. Engelen formidlerrolle understrekes av hans plassering mellom Maria og søylen, med det opplyste blyglassvinduet i bakgrunnen. Det er fra dette stedet, litt oppe til venstre, at det himmelske lyset nesten uten unntak flommer ned over Gabriel og Maria, og det er også her Guds stråler og Den hellige ånds duesymbol vanligvis kommer inn i bildet.

Bouts' behandling av søylen gir den et mer iøynefallende symbolsk preg enn i Provoosts bilde. Men ikke minst skiller de to verkene seg fra hverandre ved sin plassering av det himmelske sendebudet. Mens Bouts lar Gabriel opptre på sin sedvanlig plass til venstre i bildet, er det Maria som har inntatt denne sentrale plassen hos Provoost. Rent fysisk er det derfor hun som i Provoosts bilde befinner seg nærmest lyskilden og de sentrale bebudelsessymbolene som kommer til syne i vindusåpningen, fra den omtalte vasen med liljer og iris nederst, via sengen og den kannelerte søylen og opp til forhengposen. Komponert slik kan den smale vindusåpningen nærmest oppfattes som en lyssøyle av rødt og hvitt, der ett av elementene, den litt beskjedne, kannelerte søylen, later til å "bære" den sterkt opplyste røde tøyposen.

Fordi denne hvite, lille søylen ikke er bærende i arkitektonisk forstand, men avsluttes like under posen, må den ifølge Papastavrou ha symbolfunksjon. Den kan derfor være en beskjeden parallell til Provoosts markerte, symbolbærende søyle i *Jesu fødsel* (14), som uttrykker at den nye orden er opprettet gjennom Kristi inkarnasjon. Men den lille søylen i Madeira-bebudelsens vindusåpning ser ut til å ha en tilleggsfunksjon ut over sin selvstendige



symbolverdi. Den tjener også til å binde sammen forhengposen øverst i vindusåpningen med sengen der Maria senere skal føde sin sønn, og med bebudelses- og Mariasymbolene nederst i vindusåpningen.

Som en motsetning til Provoosts betydningsfulle Maria-skikkelse, stående i lyset og samtidig i bildets symbolske kraftsentrum, viser Bouts oss en Maria som sitter i litt dunkle omgivelser inne i et nakent rom, der ikke en gang liljene er til stede. Som en kontrast til dette ser det ut til at Provoost har foretatt et overraskende sjakktrekk, ved nærmest å utmanøvre Gabriel. På denne måten oppnår Provoost den samme effekten som i de bebudelsesbildene der bebudelsesengelen riktignok er til stede, men der Maria mottar budskapet direkte fra Gud Fader, via lysstråler som utgår fra ham. Et eksempel er en italiensk bebudelsescene fra 1450-tallet (63). Denne degraderingen av Gabriel har imidlertid ikke gjort ham helt overflødig i Provoosts bilde. Som det er påpekt ovenfor, forbinder søylen ham med himmelen, som er skjult over portikoens tak. Og ikke minst er engelen trukket inn i den likesidede trekanten som danner bildets betydningsmessige sentrum (20). Men Maria er den helt sentrale figuren i Provoosts bilde. Dette understrekes av hennes opphøyde posisjon på pallen i rent fysisk forstand, men også gjennom det inntrykket hun gir av ro, verdighet og indre kontemplasjon, understreket av stråleglorien rundt hodet hennes..

#### **4.3.6 To fortellinger i samme bilde**

Det er ikke bare lyset og bebudelsesmotivene som befinner seg i Marias umiddelbare nærhet. Like til høyre for henne, i kirkens inngangsparti, i bildets mellomgrunn, har Provoost lagt inn en ekstra fortelling der Maria besøker Elisabeth. Ifølge Lukas-evangeliet fant dette møtet sted etter bebudelsen, og i billedfortellinger om Marias og Jesu liv blir derfor besøket, litt høytidelig omtalt som visitasjonen, presentert mellom fremstillinger av bebudelsen og Jesu fødsel. Et eksempel på dette er et antemensale fra Skaun kirke, datert ca. 1250 (36a). - Det bibelske forlegget for billedkunstens visitasjonstema er Lukas' beretning om Maria, som like etter Gabriels besøk dro til sin eldre slektning Elisabeth. Denne kvinnen var gravid i sjette måned, og det fortelles at da Maria hilste på henne, skjedde det noe med Elisabeths foster. Hun merket bevegelsen, ble fylt med Den hellige ånd og hyllet straks Maria med følgende ord:

”Velsignet er du blant kvinner, og velsignet er ditt livs frukt..... For se, da lyden av din hilsen nådde mitt øre, sprang fosteret i mitt liv med fryd. Og salig er hun som trodde, for fullbyrdes skal det som er sagt henne av Herren.” <sup>76</sup>

Det at Johannes inne i morens mage reagerte på denne måten, har blitt tolket som fosterets reaksjon på Jesu tilstedeværelse. Det som fremstilles her, er derfor ikke et møte

mellom to blivende mødre, som i Rafaels *Visitasjonen* fra 1520 (37) og mange andre utgaver av dette temaet.<sup>77</sup> De egentlige hovedpersonene later her til å være det nylig unnfangede embryoet i Marias mage og Elisabeths seks måneder gamle foster. For å tydeliggjøre dette, kan kunstnere finne på å ”røntgenfotografere” Maria og Elisabeth slik at to guttebarn fremstår helt tydelig for betrakteren, i mandorlaer inne i mødrene (38). De to fullt utviklede fostrene er her et symbolsk uttrykk for den åpenbaringen som finner sted, Kristi første epifani. Og Johannes på sin side reagerer på åpenbaringen ved å ”springe i sin mors liv”, som det heter. Ved det erkjenner han Jesus som Messias.

#### **4.3.6.1 Visitasjonen og fransiskanerne**

Tidlige billedframstillinger av visitasjonen hadde en underordnet betydning, som et tillegg til hovedtemaet bebudelsen. Men etter hvert sidestilles det med andre scener fra Marias graviditetsperiode, som i det norske antemensalet fra rundt 1250 som ble nevnt ovenfor. Her er hendelsene som vanlig presentert i kronologisk rekkefølge, med bebudelse, visitasjon og fødsel. Visitasjonstemaets tiltagende betydning i billedkunsten hadde sammenheng med forhold innen den fransiskanske ordenen midt på 1200-tallet, og ikke minst med dens sentrale teolog Bonaventura. Han har satt markante spor etter seg både som teolog og mystiker, langt ut over fransiskanernes egne rekker. Selv maktet han å forene skolastisk spekulasjon med mystisk fromhet, hele tiden med det praktisk oppbyggelige for øyet. Hva inkarnasjonen angår, vektla han ikke bare selve bebudelsen, men også beretningen i Lukas-evangeliet om Marias besøk hos Elisabeth. At fransiskanerne i 1263 fikk innføre en fest til minne om dette, er Bonaventuras fortjeneste.<sup>78</sup>

Parallelt med at fransiskanerne på denne måten løftet frem visitasjonen, fikk den en større betydning også i billedkunsten, selv om det norske Maria-antemensalet fra samme tidsrom nok kan tyde på at hendelsen ble markert også før visitasjonsfesten fikk offisiell status.

#### **4.3.6.2 Provoosts visitasjon**

I det norske antemensalet omfavner de to kvinnene hverandre, en av de vanlige måtene å fremstille deres møte på. En annen variant er den knelende Elisabeth foran Maria. Det er heller ikke uvanlig at de bare håndhilser på hverandre. At Provoost har løst opp den nære forbindelsen mellom de to kvinnene, som i hans bilde ikke en gang er vendt mot hverandre, men står side om side i kirkens inngangsparti, levner likevel ingen tvil om at de to er Maria og Elisabeth. Som i alle framstillinger er også hos Provoost den ene kvinnen

gammel, den andre ung, den ene med en nonnes hodebekledning, eventuelt med oppsatt hår under en gift kvinnes hodeplagg, den andre stort sett barhodet, med langt, løsthengende hår. Og som et hint om at disse to kvinnene symboliserer Kristi epifani og Johannes' reaksjon på den, lar Provoost den eldre kvinnen i Provoosts bilde tale, mens den andre lytter ettertenksomt til hennes ord (11). Så lenge denne relasjonen mellom de to kvinnene er så tydelig, behøver det ikke å ha noen betydning at Provoost har fremstilt dem mer nøytralt enn vanlig, nærmest som to kirkegjengere som slår av en passiar ved inngangen til kirken. Heller ikke behøver man å vektlegge at Maria og Elisabeth er fremstilt som noen små figurer langt bak i bildets mellomgrunn. Dette kan ganske enkelt skyldes et kunstnerisk dilemma: Hele Provoosts bilde gir et inntrykk av en realistisk og ganske nøktern fortellerstil. I et slikt bilde passer det bedre å kamuflere visitasjonsscenen enn å la den være et element i en fortløpende fortelling. I så fall har Provoost med sitt bilde løst et mulig dilemma på en god måte: Han har fått med seg visitasjonstematikken, men uten at dette forstyrrer bebudelsemotivets organiske enhet. De to kvinnene kan se ut til å ha et helt naturlig tilhold i den delen av bildet som utgjøres av mellomgrunn og bakgrunn, og som nærmest fremtrer som et genremaleri. Det er bare et nærstudium av disse kvinnene som avslører deres identitet og deres rolle i bildet. Men til tross for den diskrete og svært så hverdagslige formen som visitasjonen har fått, gir de to kvinnene i Provoosts bilde et konkret uttrykk for begrepet epifani,<sup>79</sup> akkurat som Maria og Gabriel er en billedliggjøring av inkarnasjonens mysterium. Og visitasjonstemaet bidrar til å understreke Provoosts vektlegging av Maria, på bekostning av Gabriel.

#### **4.3.7 Komposisjon og nedtonet symbolinnhold**

Ifølge den pre-ikonografiske analysen av Provoosts bilde befinner visitasjonens Maria og Elisabeth seg like til høyre for den bebudede Maria i bildets forgrunn, midt på linjen som deler "det hellige triangelet" i to like halvdelar. Rent kompositorisk samles dermed, inne i denne trekanten, de to hendelsene der Maria blir unnfanget og der fosteret i hennes mage åpenbarer seg for fosteret i Elisabeths mage. Gabriel blir stående litt i periferien, som en påminning om den himmelske bakgrunnen for underet som har skjedd med Maria. Men hans rolle er ikke fullstendig eliminert her, som i senere bilder der Maria som ubesmittet jomfru opptrer i egen majestet, høyt hevet over den jordiske tilværelsen (33). I Provoosts Madeira-bebudelse er Gabriel bare plassert litt for seg selv, skilt fra Maria og bildets sentrale symbolinnhold. Men i egenskap av himmelsk formidler, og som den direkte foranledningen til at Maria fikk motta Guds ord og kunne la det ta bolig i seg, har Gabriel fått en plass i triangelet. Deler av hans hode og hevede arm og hånd er plassert i trekantens toppvinkel, med

en ”grunnlinje” dannet av vindusåpningens mange symboler (20).

Provoost kunne ha formidlet på en enda tydeligere måte at han i sitt bilde fryser Maria i det øyeblikk hun mottar det himmelske budskapet. For eksempel kunne Gud Fader ha vært plassert i en åpning i himmelen. Dette motivet har både forgjengere og samtidige av Provoost tatt i bruk. Et eksempel er en stor og rikholdig Jomfru Maria-altertavle produsert i Antwerpen rundt 1540 (39). På to av fløyenes bilder er det malt åpninger i himmelen, inn mot et rom opplyst av gull. Der viser Gud seg med hele sin overkropp, lik den figuren som pryder Gabriels brystspenne i Provoosts maleri. Men i stedet for en manieristisk, overdådig beretterstil har Provoost valgt enkle virkemidler. Bare Gabriel med sitt praktfulle pluviale er en tydelig representant for den himmelske virkeligheten. Ingen stråler fra oven beretter om Guds delaktighet. Heller ingen due viser at Den hellige ånd er til stede og gir Maria sitt budskap akkurat i dette øyeblikket. I stedet for Gud Fader i himmelen og strålene og duen, lar Provoost den sakrale dimensjon uttrykkes ved hjelp av lysforhold og komposisjon og ved bebudelsesmotivenes dobbelkarakter. De er både symbolbærere og naturlige gjenstander i Marias og Gabriels omgivelser.

#### 4.3.8 Gud Fader som aktør

Ved sin kamuflerte symbolbruk gir Provoost sitt bilde et realistisk og dennesidig preg. Til og med Gud Fader har fått en naturlig plass, tilsynelatende som dekorasjon på Gabriels brystspenne. Man kan nesten lure på om dette indikerer en detronisering av guddommen, eller om dette er kunstnerens måte å poengtere Guds rolle på i den hendelsen som fremstilles, uten å måtte ty til ”unaturlige” virkemidler. Selv velger jeg å tolke brystspennen i tråd med bildets øvrige bruk av symboler. Ikke minst måten som denne miniutgaven av Gud forholder seg til Maria på, med hevet peke- og langfinger rettet mot henne i en velsignelsesgest, tyder på at han er levende med i bildets handling. Ved å delta på denne måten er det ikke nødvendig å ha tilhold i himmelen. Selv den himmelske gullgrunn som Vårherre er omgitt av der oppe, er i Provoosts bilde trukket ned på jorden, representert ved gullrammen på Gabriels spenne.

En slik plassering av motiver som tydelig uttrykker en sakral virkelighet, er naturligvis en god løsning for kunstnere som vil gi sine bilder et dennesidig preg, men samtidig ønsker å tilføre dem hellig innhold. Og slike halvveis skjulte, sakrale motiver kan dessuten brukes for å tilføre et bilde nytt innhold. Et eksempel på dette er en Massys-fremstilling av Kristus som Frelseren. I dette bildet er en ørliten Kristus-utgave tatt i bruk midt på korset, som dekorasjon på et rikt dekorert korssepter (42). Utformingen av denne dekorative, lille Kristus-figuren, som har en klode med kors hvilende på sitt kne, viser at han er *Salvator Mundi*, verdens frelser. Infrarød fotografering viser at Massys’ portrett opprinnelig har vært et såkalt *Hellig ansikt*, som senere ble endret til *Frelseren*, ved å tilføre bildet to hender og et septer.<sup>80</sup> Og selv om det kanskje var unødvendig å legge inn noe mer enn høyre hånds velsignelsesgest for å få endret bildets betydningsinnhold, viser figuren på septeret at små motiver som dette ikke

nødvendigvis var rent dekorative utstafferinger, men ofte resultater av bevisste, ikonografiske valg.

Provoosts uvante plassering av Gud Fader på brystspennen og hans aktive opptreden overfor Maria kan gi et inntrykk av at den aktive guddomen har gått inn som stand-in for sin egen, himmelske utsending. Men dette stemmer ikke med skriftlige forlegg. Vårherre og engelen har helt ulike funksjoner, den ene som selve det aktive prinsipp i inkarnasjonen, den andre kun som formidler av det himmelske budskapet. Strengt tatt kan derfor Gabriel virke overflødig. Dette ble påpekt allerede av Bonaventura i hans teologiske utredning om Kristi menneskevorden. Men Bonaventura konkluderer med at Gabriels tilstedeværelse kan sees i sammenheng med de Messias-løftene som Gabriel åpenbarer for profeten Daniel.<sup>81</sup> Gabriel blir dermed den instans som formidler frelsesbudskapet om den inkarnerte guddommen som skal gjenopprette tilstanden fra tiden før syndefallet.<sup>82</sup> Men til tross for denne engelens rolle som formidler av det messianske budskapet, kan det diskuteres hvorvidt Provoosts bilde er en beretning om møtet mellom Maria og Gabriel, eller om det er et uttrykk for selve inkarnasjonsmysteriet som idékonsept.

#### **4.3.9 Fravær av skriftbånd og dialog**

Den pre-ikonografiske beskrivelsen av Provoosts bilde indikerer at Gabriel ikke er i direkte dialog med Maria. Hans blikk passerer like over hodet hennes, mot et punkt i rommet bak henne, der lyset kommer fra. Og Maria på sin side later ikke til å være særlig opptatt av engelens tilstedeværelse. Denne mangelen på samhandling bryter med 1400-tallets tendens til å vektlegge den nære og levende relasjonen mellom Maria og engelen (26, 40 og 43). Men han er helt på linje med 1400-tallets flamske bebudelsekunst når han har kuttet ut skriftbånd. Dette motivet ble tatt i bruk i sakralkunsten på 500-tallet for å tydeliggjøre et bildes innhold, og i høy middelalderen fikk skriftbåndene en ny funksjon, der de, blant annet i bebudelsescener, gjenga replikkene til figurer som var i samtale med hverandre.<sup>83</sup>

Som Broederlams altertavle viser (26), er skriftbånd ved overgangen til 1400-tallet fortsatt et aktuelt ikonografisk uttrykk i bilder der dialoger fremstilles. Men det nye fokuset på en dennesidig, realistisk fremstillingsmåte som fulgte i kjølvannet av nominalismen, førte på 1400-tallet til nye stiluttrykk. I flamske bebudelsesbilder fra og med Campin (28) og van Eyck (31) er skriftbåndet fraværende, nesten helt frem til Provoosts *Madeira-bebudelse*. Ved overgangen til 1500-tallet er skriftbåndene fortsatt fraværende, som i Davids nøkterne billedfortelling fra 1495 (44). Et annet eksempel på manglende skriftbånd i denne perioden er et bilde malt av Mesteren av 1499 (45). Hans bilde, en kopi av van Eycks *Madonna i kirken*

(32), representerer en arkaiserende tendens på slutten av 1400-tallet.<sup>84</sup> I van Eycks original og hos Mesteren av 1499 står de to små utgavene av Gabriel og Maria i koret lengst bak i kirken, i ivrig samtale med hverandre. Begge er opptatt av en stor bok som Maria holder opp for engelen, og han peker ut for henne et sted i teksten (45). Til tross for denne bebudelsesscenens sterkt sakralt preg, har den et enkelt billeduttrykk, uten skriftbånd eller andre forstyrrende detaljer.

Når dialogen mellom de to blir fremstilt i 1500-tallets bilder, tar malerne gjerne opp igjen den eldre tradisjon med skriftbånd. Den gryende manierismen begynner da å gjøre seg gjeldende, med en større billedrikdom enn på 1400-tallet, og med en litt overraskende måte å behandle figurene og symbolene på. Dette gjelder blant annet Lucas van Leydens og Antwerpen-mesterens fremstillinger av samtalen mellom Maria og Gabriel, malt i henholdsvis 1522 og ca. 1530 (46 og 35). Riktignok er Marias rolle litt nedtonet i begge bildene, og hennes svar til engelen blir ikke visualisert gjennom skriftbånd. Men rundt Gabriels septer er det et bånd tekstet med hans ord. Det samme fokus på Gabriels rolle har et bebudelsesbilde fra like etter århundreskiftet, der Josse Lieferinxe har plassert Maria og engelen i et nakent, romansk kirkerom. Maria sitter ydmykt på gulvet ved siden av en bedepult, mens Gabriel kommer svevende i full fart med sitt skriftbånd. De himmelske strålene fra Campins, van Eycks og Rogiers tid blir her tatt i bruk igjen. Sammen med duen faller de inn gjennom lysåpningen øverst i kuppelen, ned mot Maria (47).

I en mer gjennomført italienskpåvirket fremstilling av *Den hellige konversasjon* har Joos van Cleve rundt 1520 plassert Maria og Gabriel i rundbuenisjer. Også her finner vi tegn til den dynamikk som ellers kjennetegner manierismen. Gabriel er raskt på vei inn i bildet, og de overdimensjonerte skriftbåndene virvler over både Maria og engelen i voldsom bevegelse. Det som likevel er mest spesielt ved dette bildet, dersom det skal tolkes som en guddommelig samtale, er Marias fremtoning. Hun hviler trygt i seg selv, med blikket rettet mot boken sin, uten å vise synderlig interesse for Gabriels tilsynekomst (48). Det kan faktisk se ut til at dette bildet egentlig fremstiller noe annet enn den hellige samtale, og at ordene "Ecce ancilla domini ...."<sup>85</sup> på Marias skriftbånd bare opptrer som referanse til Bibelens tekst, i stedet for å være en billedliggjøring av noe som Maria selv sier.

Om en slik tolkning stemmer, er van Cleves bilde en parallell til Provoosts samtidige fremstilling av Gabriel og engelen. Men Provoost gir i enda mindre grad enn van Cleve inntrykk av at det foregår en dialog i bildet. Van Cleves scene minner om Campins bebudelse fra Mérode-alteret (28), der Gabriel prøver å oppnå kontakt med Maria, mens Provoosts engel later til å være mer opptatt at den guddommelige lyskilden bak Maria enn av henne selv. Van Cleve lar de to aktørene være vendt mot hverandre, mens Maria er vendt litt bort fra Gabriel i Provoosts bilde.

Selv om Provoost lar Gabriel og Maria opptre som tilsynelatende uavhengige figurer, kunne skriftbånd med replikker fra Lukas-evangeliets bebudelsestekst<sup>86</sup> ha gitt bildet et mer episk preg. Men slik Provoosts Madeira-bebudelse fremstår for betrakteren, beveger Maria seg her et skritt i videre i en diakron billedutvikling der hun i neste fase opptrer

alene, svevende i himmelrommet, som et symbolsk uttrykk for den ubesmittede unnfangelsen. Et bilde av Vélazquez' fra 1618 viser Maria i en slik posisjon (33).

#### **4.3.10 Baldakinsengen**

Baldakinsengen med oppknyttet sengeforheng er et vanlig motiv i flamsk kunst på 1400-tallet, også i tilsynelatende rent profane malerier. Dette indikerer at sengen med tøyposen i dette tidsrommet var et fast inventar i flamske borgerhjem. De mange tyske bebudelsesbilder fra 1400- og 1500-tallet der sengen er et motiv, viser at moten ikke var begrenset til det flamske området. Også i en illustrasjon i en fransk tidebok<sup>87</sup> finnes denne sengetypen. Illustrasjonen er fra mellom 1452 og 1460, og sengens forheng er knyttet opp i den karakteristiske posen som er så typisk for epoken.

Historikeren Sven Lüken har undersøkt bebudelsesbilder malt i ulike deler av Tyskland på 1400- og 1500-tallet, for å finne ut i hvilken grad de fremstilte gjenstandene som avbildes virkelig fantes som bruks- eller pyntegjenstander i de aktuelle geografiske områdene den gang bildene ble skapt. Og selv om det hersker en del usikkerhet rundt de gjengitte ikonografiske elementenes status som reelle, avbildede gjenstander, er Lüken helt klar i sin dom når det gjelder sengen med baldakin og forhenget som ble hengt opp slik at det formet en pose. Denne gjenstanden var utbredt både i det tyske området og nord og sør i Nederlandene gjennom hele 1400-tallet. Lüken ser på sengen med posen som en av de mange bruksgjenstandene som i sin samtid tillegges et sakralt innhold, og som i et visst tidsrom opptrer i kunsten i egenskap av symboluttrykk. Lüken hevder at etter hvert som gjenstander går av moten i dagliglivet, mister de også sin plass i kunsten. Som eksempel nevner han baldakinsengen, som ifølge ham ikke lenger opptrer i bebudelsesbilder etter at en ny sengetype ble tatt i bruk på slutten av 1400-tallet.<sup>88</sup> Provoosts bebudelsesbilde fra mellom 1525 og 1529 viser at kunsten ikke alltid fulgte dagliglivets stil, noe som kan skyldes mange forhold, fra det å ikke være helt oppdatert som kunstner, til det å bevisst ta i bruk et ikonografisk uttrykk som egentlig har gått ut på dato, men som av ulike grunner likevel blir benyttet som et symbolsk ikonografisk uttrykk.

##### **4.3.10.1 Sengen som tydelig symbol**

Det at baldakinsengen med sin forhengpose var et så vanlig møbel blant 1400-tallets velsituerte familier, kunne likevel ikke være den direkte foranledningen til at den fikk en så sentral plass i sakral billedkunst fra denne perioden. Om man ser bort fra rent estetiske vurderinger, kan det for en moderne betrakter virke underlig at nettopp sengen, det kanskje

mest intime uttrykk for vår privatsfære, gis en så sentral plass i et sakralt bilde. Det er derfor grunn til å anta at sengen på 1400-tallet tilhører de billedmotivene som ble tillagt religiøst symbolinnhold.

På bakgrunn av dette blir det forståelig at en baldakinseng kan plasseres i et kirkerom, slik det gjøres i et tidligere omtalt bebudelsesbilde av Antwerpenmesteren (35). Sengen fremstår her som et fremmedelement og får et tydeligere symbolpreg enn den ville ha gjort i et sengekammer. Og når sengen i det hele tatt kan opptre som motiv i bilder der bebudelsen foregår i kirkelige omgivelser, vitner dette om at enten sengen eller noe av dens tilbehør på en eller annen måte har sammenheng med bildets tema. Det er nærliggende å knytte an til Maria som blivende mor, og dermed plassere sengen i kategorien *tydelig symbol*.<sup>89</sup>

#### 4.3.10.2 Den hellige barselsengen

Selv om denne sengen som varsler om Marias nedkomst er et hyppig forekommende motiv i bebudelsesbilder, er det svært sjelden å komme over bilder der Maria fremstilles i sengen som fødende kvinne. Dette kan ikke skyldes en vegring mot fødselsscener rent generelt, for Anna i sengen med den nyfødte Maria er et gjennomgangstema innen kristen kunst. Med bakgrunn i senantikkk tradisjon fremstiller man i bysantinske bilder Anna hvilende på sengen, i en halvveis oppreist stilling. Senere får sengebildene et mer teologisk preg, noe som kulminerer med den symbolske funksjon den fødende Anna får i middelalderen, da det ble nødvendig å "forklare" den spesielle rolle hennes datter skulle bli tildelt. Som en følge av Annas endrede betydning plasseres fødselssengen fra 1300-tallet og utover gjerne i tydelige sakrale omgivelser.<sup>90</sup> Dette går frem av et triptykon fra 1342 (50), men de kirkelige omgivelsene for Annas nedkomst er enda tydeligere i et bilde fra Provoosts tid (51). I slike bilder blir den sakrale karakter ved Marias fødsel understreket: Ikke bare var Annas eget nyfødte barn blitt til ved en ubesmittet unnfangelse, men denne lille piken skulle også selv få oppleve å bli mirakuløst unnfanget senere i livet.

I tillegg til de mange bildene av Marias fødsel finnes det også eksempler på at Elisabeth er fremstilt i barselseng. I et eksempel fra en fransk tidebok<sup>91</sup> har Jean Fouquet laget en illustrasjon der Elisabeth i sengen blir stelt av en fødselshjelper, mens den nyfødte Johannes sitter på sin tante Marias fang, klar til å bli badet i et stort trekar (49). Men naturlig nok er ikke den fødende Elisabeth plassert i sakrale omgivelser, fordi hennes sønn Johannes ikke knyttes direkte opp mot den himmelske sfære, men bare har en spesiell funksjon i forhold til sin fetter Jesus.<sup>92</sup>

Selv om motivet med Maria i barselsengen ikke har stor utbredelse, finnes det noen bildeeksempler også på denne fødselsscenen. Prekestolen i Baptisteriet i Pisa har et relieff med fremstillinger av ulike hendelser knyttet til Kristi fødsel. Maria hviler i halvt liggende stilling, mellom scener der hun mottar budskapet fra Gabriel, bader den nyfødte og bivåner englenes tilbedelse av barnet, som ligger ferdig stelt og reivet i en liten seng (52). I dette



relieffet er ikke selve sengen til Maria synlig, men et annet bilde viser Maria nærmest sittende i en slags liggestol, med barnet på fanget (53). En lignende positur inntar Maria på antemensalet i Skaun kirke, der hun, med Elisabeth på besøk, dier sitt reivede barn (36 b).

Eksempelene ovenfor fra ulike epoker og med bakgrunn i ulike geografiske områder har jeg tatt med for å vise sengens sentrale betydning, som uttrykk for både Annas og Marias ubesmittede unnfangelse. Dermed får sengemotivet mer karakter av symbol enn av et reelt eksisterende møbel. Og det er kanskje i et slikt sakralt perspektiv vi også må se sengen, når den opptrer i et tilsynelatende rent profant bilde som "Arnolfinis bryllup" av Jan van Eyck. H.W. Janson sier i en kommentar til dette bildet at rommet er fylt med skjulte symboler som hentyder til ekteskapet som sakrament.<sup>93</sup> Om man legger en slik forståelse til grunn, må ikke minst sengen til høyre for det unge paret ha en sterk symbolbærende funksjon, og knytte an til både Annas og Marias sentrale roller i forhold til familieliv og ekteskap.

#### **4.3.10.3 Sengekammeret som sted for audienser**

Som en avsluttende kommentar til denne presentasjonen av sengens og soveværelsets symbolinnhold, vil jeg nevne den fremskutte posisjon som sengekammeret tidligere har hatt også i verdslig sammenheng. Rommet var ikke bare et privat sted, slik det er for vår tids mennesker. Fyrster mottok gjerne sine sendebud i et rikt utstyrt sengegemakk. Dermed er det ikke så underlig at Gabriel, i egenskap av himmelsk utsending, ofte oppsøker Maria i hennes sengekammer.

I sin rolle som sendebud er Gabriel i disse flamske interiørene fremstilt annerledes enn i en del samtidige italienske bebudelsesbilder, som helt tydelig bærer preg av å være audiensscener (54). Bebudelsen foregår her ofte utendørs, og audienspreget understrekes av det ydmyke og knelende sendebudet som bringer frem sitt budskap overfor en person av høyere rang (24a, 24b). Situasjonen er gjerne omvendt i flamsk kunst, der Maria i sitt sengekammer ofte kneler ved sin lesepult og ydmykt mottar den ankommende engelen (29, 40, 44). En slik flamsk 1400-tallsfremstilling av de to aktørene stemmer godt overens med Lukas-evangeliets skriftlige forlegg, og ser derfor ut til ikke å vektlegge sengekammerets tidligere funksjon som sted for audienser.

Til forskjell fra sine flamske forgjengere har Provoost byttet om på Marias og Gabriels roller. Gabriel kan ikke konkurrere med Maria hva verdighet angår, til tross for hans hevede hånd og det praktfulle pluvialet som med sin gullspenne og sine gullbroderier tydelig indikerer hans himmelske opphav.

#### 4.3.11 Forhengposen

På bakgrunn av det som er sagt ovenfor, er det naturlig å tenke seg at selve sengen er det sentrale motivet i Provoosts bilde, og at forhenget bare er tatt med i egenskap av sengedetalj. Men tøyposen er opplyst på en mer intens måte enn sengens røde overkast. Dessuten er sengen bare så vidt synlig bak veggen, mens posen over den virker overdimensjonert og peker seg ut gjennom lysvirkninger og kompositoriske virkemidler. Derfor er det sannsynlig at forhengposen her er det Panofsky kaller *bilde*, det vil si et sentralt og meningsbærende motiv. Dette kan stemme med Lükens påpekning av at denne typen seng hadde gått av moten ved overgangen til 1500-tallet. Den er med andre ord ikke en detalj i en realistisk fremstilling av et sengekammer på 1520-tallet. Det kan derfor antas at Provoost har tatt med det litt gammelmodige møblet bare for posens skyld.

Enda tydeligere kommer dette til syne i et bebudelsesbilde fra 1530-tallet, malt av Antwerpen-mesteren (35). Her er sengen under baldakinen nærmest et fantasiprodukt, en tom kasse behengt med hvitt flor. Forhenget over sengen ser imidlertid ut til å være i bruk og gir preg av å ha en naturlig funksjon. Det henger løst ned fra baldakinen på høyre side, og er heftet opp til venstre. Utenpå dette forhenget er det imidlertid plassert to tøyposer som neppe kan ha annet enn symbolsk funksjon, i tråd med det Lüken refererer til som *obvious symbolism*.

En slik tydelig symbolsk funksjon kan forhengposen ha hatt også da sengen på 1400-tallet fortsatt var i bruk og gjerne ble avbildet i Marias sengekammer. Susan Koslow har påpekt posens entydige symbolfunksjon i et bilde fra 1473 (55), der posen henger like over Marias hode, uten å være festet til en baldakin over sengen.<sup>94</sup>

##### 4.3.11.1 En skriftlig forklaring

I sin artikkel "The Curtain-Sack: A Newly Discovered Incarnation Motiv in Rogier van der Weyden's Columba Annunciation" hevder Koslow at forhengposen har vært helt oversett av kunsthistorikere, til tross for at den finnes i tallrike nederlandske bilder med bebudelse, fødsel og død som tema. Det eneste forsøket på å forklare posens funksjon ble foretatt i 1929 av H. Martin og P. Lauer. De antok at posen hadde funksjon som oppbevaringssted for småmat man kunne innta i løpet av natten. Martin og Lauer begikk sannsynligvis den tabben som Panofsky advarer så sterkt imot, nemlig å fastslå et motivs betydning på altfor spinkelt grunnlag. Dette kan skyldes manglende skriftlig belegg for posens anvendelse.

Koslow har kommet over bare én kilde, en engelsk husholdningsmanual fra 1460, som

blant annet inneholder en oversikt over kammertjenernes arbeidsoppgaver i sengekammeret. Det forklares her i detalj hvordan sengeforhenget skal knyttes opp til det som i manualen kalles *the knob*.<sup>95</sup> Koslow bruker ikke denne benevnelsen, men har i stedet valgt en mer deskriptiv variant, *the curtain-sack*. I artikkelen viser hun hvordan dette motivet har en helt sentral betydning som anskueliggjør av inkarnasjonens mysterium. Andre bebudelsessymboler gir en pekepinn om at mysteriet finner sted, men kan ikke forklare hvordan det skjer

#### **4.3.11.2 Ordet ble kjød**

Det oppsto et problem da man ved inngangen til renessansen ikke bare ble seg sin egen menneskelige eksistens mer bevisst, men også var opptatt av Frelserens menneskevorden og bebudelsens mystiske forening av logos og kjød. Billedkunstnerne sto her overfor den nesten håpløse oppgaven å skildre en usynlig unnfangelse. Hvordan kunne inkarnasjonen visualiseres? Dette spørsmålet mener Koslow sto helt sentralt, og hun viser til Robert Campins ikonografiske nyskaping i Merode-alterets bebudelsesscene, og sier at Campin her innfører en ferdigutviklet, liten menneskefigur som ankommer på de himmelske lysstrålene.<sup>96</sup> – Nå stemmer det riktignok ikke at denne såkalte Homunculus var en nyskaping på 1400-tallet. Homunculus hadde sitt utspring i bysantinsk kunst, der den hadde til hensikt å forestille sjelen. Og ifølge Duwe opptrer denne menneskefiguren sporadisk i 1300-tallets fransiskanskinfluerte kunst, da som uttrykk for den Hellige Ånd.<sup>97</sup>

Å ta i bruk det lille guttebarnet som forklaring på inkarnasjonens mysterium ble ansett som kjettersk, fordi gutten hadde fått sin menneskelige form allerede før Maria ble unnfanget. Dette stred med læresetningen om Kristi doble natur. Som ikke bare sann Gud, men også sant menneske måtte Kristus ha blitt til inne i sin mor, som resultat av en unnfangelse. Campins bilde ble derfor fordømt.<sup>98</sup> Likevel dukker det lille guttebarnet opp i enkelte bebudelsesbilder i mange tiår fremover, og Mesteren av Virgo inter Virgenes tar i bruk motivet så sent som på 1490-tallet.<sup>99</sup> Men det var behov for en annen type anskueliggjøring av inkarnasjonens konkrete hendelseforløp, og det ble ifølge Koslow forhengposen som skulle få denne funksjonen. Sin ikonografiske betydning fikk motivet på grunn av sine fysiske likhetstrekk med objekter som på ulike måter kan kobles opp mot livmor og unnfangelse.

#### **4.3.11.3 Aristoteles' embryologi, livmorens form og ost som koagulerer**

Som opphengt pose kan forhenget ha likhet med formen til en livmor, slik denne ble fremstilt i senmiddelalderens gynekologiske bøker og lærebøker for jordmødre. Den

kunstneren som først var ute med forhengpose-motivet må ha sett denne likheten. Men det er lite trolig at det er den visuelle formlikheten i seg selv som har opphøyet forhengposen til et så hellig symbol, siden posen jo ikke kunne gi en forklaring på hvordan ”ordet ble til kjød”. Forklaringen finnes kanskje i Aristoteles’ embryologiske teori, som dannet grunnlaget for 1400-tallets forestillinger om hvordan menneskelivet blir til.<sup>100</sup> Embryoet ble oppfattet som et produkt av mannlige og kvinnelige substanser, bestående av henholdsvis sæden og menstruasjonsblodet. Sæden ga form til det skapte, mens menstruasjonsblodet var det materialet som formen, altså fosteret, oppsto av. Hvordan denne prosessen ble igangsatt, kunne ikke observeres. Aristoteles benyttet seg derfor av en analogi, melkens koagulering i osteproduksjonen. Denne prosessen startet ved at løype, som man hentet ut fra løypemagen hos drøvtyggere, ble tilsatt melken.

Aristoteles’ analogi blir brakt videre og siteres av senantikke forfattere som Plini, Gellius og Galen, og av indiske, arabiske og jødiske skribenter.<sup>101</sup> Også de tidlige kirkefedrene trakk veksler på arven fra Aristoteles. Tertullian hentet argumenter herfra, og en avhandling han skrev om inkarnasjonen ble stående som et sentralt verk i teologiens oppfatning av Kristi menneskevorden.<sup>102</sup> Clemens av Aleksandria var av samme oppfatning, og jeg lar et sitat fra ham sammenfatte senantikkens syn på Kristi embryogenese: ”...the development of a fetus (embryo, min anm.) after it has been conceived comes about by contact with the pure blood left from the monthly purification; just as the beestings of the cow cause its milk to coagulate, so, by congealing the blood, the power contained in the fetus accomplishes the substance of that development.”<sup>103</sup>

Denne forståelsesrammen rundt fosterets tilblivelse holdt seg levende opp gjennom hele middelalderen, og preget skrifter av teologer og mystikere. Hildegard av Bingen er en av dem. I den skolastiske æra fikk den greske filosofens synspunkter dogmestatus. Albertus Magnus sammenlignet blant annet menstruasjonsblodet med marmor (materialet) og sæden med skulptørens meisel, den nødvendige betingelse for at marmorens substans skulle få sin form.<sup>104</sup> Selv så sent som på 1500-tallet ble den aristoteliske teorien akseptert av vitenskapen, og det var først i det følgende århundret det ble det slått fast, av den engelske fysikeren William Harvey, mannen som oppdaget blodomløpet, at unnfangelsen ikke hadde noe med koagulering å gjøre.<sup>105</sup>

I den aristoteliske teorien om embryoets tilblivelse ser Koslow selve nøkkelen til 1400-tallets forståelse av Kristi embryogenese Riktignok var det unikt at Jesus ble unnfanget ved hjelp av Guds ord, men hans menneskevorden ble formet etter den samme fysiologiske prosess som gjelder for alle menneskefødt.<sup>106</sup> For å koble Aristoteles’ embryologi opp mot

forhengposen peker Koslow på at rent visuelle forhold kan ha fått 1400-tallets kunstnere til ta dette motivet i bruk som et symbol på Kristi menneskelige tilblivelse. For det første hadde kvinnens livmor, i medisinske verks illustrasjoner, en form som ikke var ulik det oppknyttede sengeforhenget.<sup>107</sup> Men enda større likhetstrekk var det mellom forhengposen og den tøyposen som ostemassen ble hengt opp i etter at løypen var tilsatt (56). Også geitas fjerde mage, der løypen hentes ut, kan lett assosieres med posen over Marias seng. Dette gjelder både løypemagens form, dens farge, dens vertikale folder og dens sammensnøring øverst. Denne magens utseende var vanlig kjent på 1400-tallet, fordi geitekillinger stadig ble slaktet for å skaffe til veie den løypen som trengtes i husholdningenes osteproduksjon.

Koslow understreker at denne formmessige sammenligningen mellom livmor, ostepose, løypemage og forhengpose ikke ble foretatt av Aristoteles. Han trakk bare parallellen mellom menneskets tilblivelse og selve osteproduksjonen. Det var trolig kunstnerisk fantasi på 1400-tallet som assosierte posen over sengen med osteposen og løypemagen, og som koblet dette opp mot både bilder av livmorens utseende og Aristoteles' forklaring på embryoets tilblivelse.<sup>107</sup> Om Koslow har rett, ble forhengposen svaret på spørsmålet som hadde oppstått ved overgangen til renessansen: Hvordan kan Kristi inkarnasjon gis en billedlig og forståelig forklaring?

#### **4.3.11.4 Koslow om Rogier van der Weydens betydning for forhengpose-motivet**

Som utgangspunkt for sin artikkel har Koslow valgt bebudelsesbildet på den ene fløyen av van der Weydens *Columba-triptykon* (40). Forhengposen glir her inn som en helt naturlig del av inventaret. Men om man studerer posen nærmere, er det tydelig at den fremheves av kunstneren. Dens rødfarge kontrasteres av det lyse veggpartiet i bakgrunnen, og strålene som faller inn gjennom et sterkt opplyst vindu, streifer posen på deres vei ned mot Marias hode. Ordet som er på vei fra Gud, symbolisert ved duen, er dessuten avbildet akkurat i det øyeblikk det passerer posen, som en understreking av denne posens betydning. Dette *Columba-triptykonet* ble ifølge Koslow en klassiker allerede i van der Weydens samtid, og et forbilde for kunstnere som Dirk Bouts, Hans Memling og Mesteren av Virgo inter Virgines. Motivet var også i hyppig bruk de første tre tiårene på 1500-tallet. Her nevner Koslow kunstnerne Gerard David, Joos van Cleve og Provoost.

Hvor viktig forhengposen var, fremgår av noen flamske bebudelsesbilder på 1400-tallet, der den, sammen med duen, Marias bok og Gabriels tilstedeværelse, er det eneste motivet som henspiller på bebudelse. Et bilde av Gerard David fra 1495 er eksempel på dette. Marias sovekammer er her svært enkelt fremstilt, nærmest ribbet for detaljer. Ikke en gang

vasen med liljer pryder rommet. Hele betrakterens oppmerksomhet blir sentrert om duen over Marias hode og den store, røde forhengposen like ved siden av duen (44). Til forskjell fra mange bilder der duen er relativt diskret fremstilt, er den her kraftig fremhevet, både gjennom sin størrelse og gjennom glorien som omgir den. Med sitt intense, skinnende lys kan duen være en allusjon til Bibelens ord om lysets guddommelige karakter. Lyset var det første resultat av Guds skapergjerning, og hos Johannes er Gud/lys-metaforen sterkt vektlagt. Denne sterkt opplyste duen svever over Marias hode, som et tegn på hennes hellighet,<sup>109</sup> men ikke minst ser den ut til, ved sin plassering, å gi forhengposen en sakral betydning. På linje med de guddommelige strålene som tangerer forhengposen i van der Weydens bilde, blir forhengposen i Davids bilde berørt av duens stråleglans.

#### **4.3.11.5 Ikke alltid bebudelsessymbol**

Koslow understreker at ikke alle forhengposer hadde noe med inkarnasjonen å gjøre. Selv etter at posen hadde fått sin spesielle symbolske betydning som inkarnasjonssymbol, kunne den opptre i andre sammenhenger. Men også da kan den knyttes til den inkarnerte Frelseren, uten direkte å ha noe med selve bebudelsen å gjøre. Blant annet kan han, fremstilt som den lidende Smertensmannen, sitte på en trone med Maria stående foran seg. Når Kristus her peker på forhengposen som henger ned mellom ham og Maria, kan det være for å understreke sin frelserrolle. Det frelsesaspektet som posen her gis, antydes også i *Døden og gnieren* av Bosch. Riktignok er ikke gnieren garantert frelse, der han ligger til sengs og er i ferd med å dø. Han må velge mellom evigheten og det timelige. De to dimensjonene er representert ved en forhengsekk og en pengesekk. En djevel frister den døende med pengene, og en engel peker matposen over sengen, som for å vise den døende hans vei til frelse.

Når posen opptrer i scener som gir seksuelle assosiasjoner, symboliserer den ifølge Koslow ikke frelsen, men fokuserer på selve unnfangelsen. Det kan gjelde fremstillingene av Anna og Elisabeth i barselseng, men også i scener der en homunculus passerer forhengposen, på vei mot et blivende foreldrepar i ektesengen (59). Koslow mener at når van Eyck bruker posen i *Arnolfinis bryllup*, er det for å understreke det forplantningsimperativet som lå i ekteskapet, gjennom Kristi vigsling av denne alliansen.

#### **4.3.12 Boken**

Boken i bebudelsesbilder er ofte beskrevet som Det gamle testamente eller Jesaias bok.<sup>110</sup> Motivet har bakgrunn i Jesaias profeti: ”.. en jomfru blir fruktsommelig og føder en sønn, og hun gir ham navnet Immanuel.”<sup>111</sup> I løpet av 1200-tallet blir boken etablert som

Maria-attributt, men det er først på 1300- og 1400-tallet den lesende Maria virkelig befester seg som motiv i litteraturen og kunsten. Hennes bok kan da ha forskjellig symbolinnhold.

#### **4.3.12.1 Boken og lesepulten**

I fortellinger som etter hvert dukket opp om Marias liv i templet, står hun frem som en klok og skriftlærd kvinne.<sup>112</sup> Når boken ligger oppslått på lesepulten eller når Maria har stukket en finger inn i boken, er det for å vise at det nettopp er Jesaias profeti hun leser når hun blir avbrutt av engelen.

Denne profetien er sentral hos de to evangelistene som nevner Marias bebudelse. Matteus beretter i sitt evangelium om en drøm Josef hadde, der Herrens engel åpenbarer seg for ham og forklarer hvordan hans trolovede hadde blitt fruktsommelig. "Det som er avlet i henne, er av den Hellige Ånd," sier engelen, og henviser så til profetien hos Jesaia: "... alt dette skjedde for at det skulle oppfylles som er talt av Herren ved profeten, som sier: Se, en jomfru skal bli fruktsommelig og føde en sønn, og han skal kalles Immanuel, det er utlagt: Gud er med oss."<sup>113</sup> Og når Maria i Lukas' evangelium forskrekkes over engelen som møter henne med ordene "Vær hilset, du benådede! Herren er med deg; velsignet er du blant kvinner!", ber han henne om ikke å være fryktsom, og viser til Jesaias profeti: "... og se, du skal bli fruktsommelig og føde en sønn, og du skal kalle ham Jesus." (I Matteus-evangeliet siteres ikke profetens ord helt korrekt, for Jesaia bruker navnet *Immanuel* om Jesus.)

#### **4.3.12.2 Boken og vasen**

Selv om Marias bok gjerne knyttes til den gammeltestamentlige prefigurasjonen og til den rollen som en skriftkyndig og klok kvinne hun etter hvert tildeles, kan boken som motiv også gis et annet betydningsinnhold. Knyttet opp mot Marias svar til Gabriel: "Se, jeg er Herrens tjenerinne; meg skje etter ditt ord!" kan boken gjerne oppfattes som Marias kropp. For på samme måte som Guds hellige ord rent fysisk kan rommes i en bok, slik har også Logos tatt bolig i Marias skjød. Her ser vi at boken tillegges samme betydningsinnhold som blomstervasen i avsnitt 4.3.2. Og selv om boken som billedmotiv ikke dukket opp før i høymiddelalderens kunst, fantes forestillingen om Maria som bok allerede i tidligkristen tid.

#### **4.3.12.3 Boken og bedepulten**

I en del tilfeller, ikke minst når bebudelsen forekommer i små andaktsbilder, henspiller bokmotivet på den fromme og underdanige Maria som fordyper seg i Bibelsens profeti. Hennes pult blir da oppfattet som bedepult, og andaktsbildet av Maria ble gjerne plassert på billedbetrakterens egen bedepult. Det lille bildet, ofte ikke mer enn ca. 20 cm høyt, var gjerne hengslet sammen med et annet bilde, slik at det kunne åpnes som en bok og stå stødig på bedepulten under andakten. En bok om denne billedtypen<sup>114</sup> viser at de ofte hadde bebudelsen som tema (65, 66).

Som billedmotiv i de mange flamske bebudelsesbildene fra 1400-tallet opptrer pulten like hyppig som baldakinsengen. Det viser at bedepulten var et vanlig møbel i hjemmene på den tiden. Mange bemidlede familier hadde dessuten sine private altere i kirkenes sidekapeller. Og ikke minst fantes det bedepulter rundt om i nonnenes og munkenes klosterceller. Her, ved den private bedepulten i hjemmet, i kirken eller i klosteret, kunne Marias kontemplasjon over Jesaias ord danne innfallsporten til billedbetrakterens egen bønn og meditative fordypning.

#### **4.3.12.4 Provoosts lukkede bok**

I en liten bebudelsesscene som Provoost malte sist på 1400-tallet, den såkalte *Rotterdam-miniatyren* (4), blir Maria fremstilt på samme måte som i de mange andaktsbildene: Når engelen dukker opp, blir hun forstyrret i sin lesing. Men i sin store altertavle på Madeira har Provoost latt boken være lukket. Bare Marias finger er stukket inn i den, for å antyde at hun nettopp har lest profetien. Kanskje er det Jesaias ord hun dveler ved, når hun ettertenksomt står og hviler i seg selv, litt fjern fra omgivelsene rundt seg. Og kanskje knytter hun denne profetien opp mot sin egen avslutningsreplikk ”Se, jeg er Herrens tjenerinne; meg skje etter ditt ord!”, en replikk som var en nødvendige forutsetning for at Jesaias profeti skulle kunne gå i oppfyllelse.

#### **4.3.12.5 Jødepике og himmeldronning**

Hvis Provoosts *Madeira-bebudelsen* hadde vært en ren episk billedberetning, med fokus på siste scene i Marias møte med Gabriel, ville det ha vært naturlig å la Maria i portikoen fremstå som en enkel, jødisk pike, lik den Maria-figuren som opptrer sammen med Elisabeth lenger bak i bildet. Men Maria har to sider. Hun er på den ene siden den unge kvinnen som blir oppsøkt av Gabriel, og samtidig er hun den kvinnen som beskrives i Jesaias spådom, og som i folkereligiøsitet og etter hvert også ved teologenes hjelp forvandles til himmeldronning. Strålene Provoost har plassert rundt hodet på Maria i portikoen indikerer at det skjult i bildets fremstilling av møtet mellom henne og Gabriel ligger et budskap om hennes himmelske vesen. I stedet for å beskrive selve hendelsen ser bildet ut til å minne om innholdet i den profetien engelen refererer til, symbolisert ved boken i Marias hånd. Profetiens ord henter henne ut av bebudelseshandlingens tid og sted, og disse ordene danner utgangspunkt for senere teologiske utredninger om den jødiske kvinnen som skulle ende opp som himmeldronning og Guds mor.

Det at boken er lukket i Marias hender, kan være en antydning fra Provoosts side om at både profetien og bebudelsen fra dette øyeblikket av hører fortiden til. Ved Marias hellige unnfangelse har den nye tid begynt.

#### **4.3.12.6 Himmeldronning med oppslått bok**

Der Provoosts Maria har lukket boken med profetien, som et symbolsk uttrykk for inkarnasjonens vendepunkt og for den nye tid som innledes ved denne hendelsen, har van Eyck i et lite andaktsbilde fremstilt Maria i inkarnasjonsøyeblikket på en annen måte (60).



Som i Provoosts Madeira-bilde, og ulikt så mange andre flamske andaktsbilder med bebudelsen som tema, er van Eycks kvinne plassert på en liten sokkel. Der står hun, rank og høyreist. Over henne svever duen, som et tegn på at inkarnasjonen finner sted, og samtidig med at Maria mottar ordet fra oven, leser hun i den oppslåtte boken det Jesaia har forutsagt om denne hendelsen. Bildet er med andre ord et uttrykk for både en historisk begivenhet og selve det guddommelige budskapet om inkarnasjonen.

Ikke ulik denne Maria-utgaven i van Eycks andaktsbilde er Provoosts fremstilling av Maria på Gabriels pluviale (15), der hun nederst i feltet på dekorbåndet står fordypet i sin lesing av Jesaias profeti. Men til tross for likhetstrekkene er van Eycks versjon og denne Maria-skikkelsen i Provoosts bilde ikke identiske. Hos van Eyck opptrer hun sammen med Gabriel i selve bebudelsesøyeblikket,<sup>115</sup> mens Maria-skikkelsen på Gabriels pluviale er en del av det rikt dekorerte båndet som presenterer ulike helgener. Båndets gullbroderier er en tydelig indikasjon på disse personenes himmelske tilhørighet. Maria selv er kledd i gull og blått, farger som begge er et symbol på det himmelske univers. Og over hodet har hun en tallerkenformet glorie, i likhet med de andre helgene på båndet.

For å understreke denne sammenhengen mellom Provoosts broderte Maria-skikkelse og de praktfullt utskårne Maria-skulpturene som omtales i avsnittet nedenfor, vil jeg trekke frem en spesiell formlikhet mellom alterskapene og detaljer på Gabriels kappe. De nisjene som Provoost plasserer Maria og de andre hellige figurene i, har øverst en helt spesiell bueform med røtter i gotikken (62b). Dette eldre stiluttrykket tas gjerne i bruk i alterskap på 1400-tallet og i Provoosts samtid. Denne særegne bueformen er tydelig i et lite skap der Maria opptrer som eneste figur, med sin sønn på armen, og der en baldakin over dem har en form helt identisk med den vi finner i Provoosts nisjeomramming (62a). Det kan nesten se ut til at de utskårne detaljene er realistisk gjengitt i Provoosts maleri.

Inne i nisjen der Maria opptrer på Gabriels pluviale, er hun, som i høymiddelalderens kunst, hentet ut av tid og rom, med nisjens gull som bakgrunn. Ved dette lille Maria-bildet har Himmeldronningen dermed fått sin tydelige plass i Provoosts Madeira-bebudelse. Riktignok er hun liten, og hennes plass er beskjedne, der hun befinner seg i det skyggelagte feltet nederst til høyre på Gabriels pluviale. Men en tilsvarende og kanskje enda mer beskjedne plass har selve guddommen blitt tildelt, knapt synlig på Gabriels brystspenne. Til tross for den dekorative og litt beskjedne karakteren disse hellige personene får i Provoosts bilde, er de likevel med som betydningsbærere, på linje med den lille Kristus-figuren til Massys som tidligere er omtalt, og som kunstneren har plassert i en korsstav (42).

#### **4.3.12.7 De tre Maria-figurene i Provoosts bilde**

Et alterskap i Ringsaker kirke som stammer fra Antwerpen og er produsert på samme tid som Provoosts bilde, har en Maria-figur der både hennes klær og mandorlaens stråler rundt henne skinner i gull. Det samme entydige gullpreget har Maria der hun i Mariakirken i Bergen står og troner på en månesigd, omgitt av en mandorla i lysende gull (61). Maria er her ikke utstyrt med bok. I stedet står hun med barnet på sin arm, mens to engler er i ferd med å senke kronen ned på hodet hennes. Denne Maria-figuren utgjør midtfeltet i et gedigent alterskap fra ca. 1500, sannsynligvis laget i et tysk verksted. Som Ringsaker-tavlens og Provoosts Maria på Gabriels kappe er denne tronende kvinneskikkelsen fra Maria-kirken i Bergen kledd i blå kjole med en gullfarget kappe. Men innsiden av hennes kappe er rødfarget, som en påminnelse om den smerte som i fremtiden skal ramme sønnen som sitter på hennes arm. Også Maria selv skal bli rammet av sorg og smerte over sønnens skjebne.

Ved at Maria på gullbåndet ikke er utstyrt med andre farger enn blått og gull, markeres entydig hennes rolle som himmeldronning. Riktignok påminner boken, gjennom Jesaias spådom, om hennes jordiske opphav, og dermed indirekte om Marias kommende lidelse og smerte ved sønnens korsfestelse. Men denne forbindelsen til korset er vag når himmeldronningen opptrer uten sønnen på armen. Maria er da fremstilt uten røde klær. Den røde kjolen til Maria i portikoen uttrykker imidlertid symbolsk hennes kommende lidelse og smerte. Dette er helt i tråd med tradisjonen, som lar bebudelsens Maria opptre i rødt, kombinert med himmelens blåfarge og det hvite som symbol for renhet. I Provoosts bilde er riktignok ikke det hvite særlig fremtredende hos portikoens Maria, men både liljen og den hvitkledd skikkelsen i bakgrunnen understreker Marias rene og ubesmittede vesen, akkurat som gullet og blåfargen i pluviale-figuren er et budskap om hovedpersonens himmelske vesen.

De tre Maria-fremstillingene i Provoosts bilde kan oppfattes som isolerte uttrykk for ulike stadier i Marias liv. Men det er kanskje riktigere å tolke dem i et ikke-kronologisk perspektiv, der alle de tre figurene til sammen formidler et helhetlig Maria-bilde. Hun er samtidig ung jomfru, mor til en jordisk skapning, himmeldronning og Guds mor. Selv uten de to små Maria-figurene ville den mest sentrale av dem, Maria på pallene, alene ha kunnet formidle noe av sitt sammensatte vesen, der hun står ydmyk og samtidig opphøyet, med stråleglorie om sitt hode.

#### **4.3.13 Glorien tas i bruk igjen**

Som ledd i det å forklare at den unge kvinnen i portikoen ikke lenger kun er et jordisk vesen, har Provoost utstyrt henne med stråleglorie. Han avviker her fra en tendens som nærmest hadde vært enerådende i flamsk malerkunst gjennom hele 1400-tallet. Riktignok lot Campin i et ungdomsverk Maria opptre med glorie,<sup>116</sup> men hans Mérode-alter innleder en periode der sakral realisme og et symbolsk billedinnhold erstattes med et dennesidig og realistisk billeduttrykk (28). Som en konsekvens av dette nye formspråket er Maria enkelt kledd og opptrer uten glorie selv når hun og Gabriel plasseres inne i et rikt utsmykket kirkeinteriør (31). Dette fenomenet knyttes særlig til Flandern. Ikke langt unna, i det tyske området, er Maria i de langt fleste tilfellene fremstilt med glorie.<sup>117</sup> Også i italiensk renessanse er glorien et relativt vanlig attributt i denne perioden, ikke bare for Maria, men også for andre helgener. Midt på 1400-tallet kan glorien være helfylt, som hos Fra Angelico (24a), og faktisk så sent som ved overgangen til høyrenessansen er denne varianten fremdeles i bruk (63). Mer vanlig er likevel den forsiktig optrukne og knapt synlige glorien som etter hvert skulle bli så karakteristisk for blant annet Rafaels Madonna-bilder.

Selv om glorien også finnes i enkelte flamske 1400-tallsbilder, er det først ved inngangen til 1500-tallet at den der blir mer vanlig igjen. Dette skjer parallelt med at flamske

bebudelsesbilder rent generelt begynner å miste noe av sitt realistiske preg, men selv i tiden før Antwerpen-manierismen gjør sitt inntog, kan Maria endre karakter ved ganske enkle billedmessige grep. I et diptykon av Mesteren av 1499 opptrer Maria uten glorie (66), men i en ikke-attribuert, flamsk kopi av diptykonet har hun blitt utstyrt med en gullsirkel rundt hodet sitt. Denne glorien treffes av stråler som sendes ned fra duens markante stråleglorie (64). Den tydelige helliggjøringen av Maria som hennes glorie representerer, markerer et brudd med 1400-tallets fremstilling av henne som rent dennesidig. Og samtidig fratras Gabriel sin relasjon til duen, som i originalen opptrer som et attributt til Gabriel på diptykonets venstre fløy (65).

Selv van Eyck, med sin sakrale stil, utstyrte ikke Maria med glorie (31). Den guddommelige sfæren er plassert oppe til venstre i bildet, der både duen og strålene har sitt opphav. Ved å flytte disse symbolene for det hellige over på Marias fløy, og i tillegg utstyre henne med en glorie som er i direkte kontakt med duen og strålene, mister hun noe av sitt dennesidige preg.

Når Provoost, i likhet med flere samtidige flamske malere tilfører Maria det gamle og velkjente tegnet på hellighet, velger han stråleglorien i stedet for sirkelen. En variant av stråleglorien brukes også av den sentrale fransk-flamske maleren Jean Bellegambe, i et bebudelsesbilde fra 1517 (67). Denne maleren har mange likhetstrekk med Provoost. De har samme geografisk-kulturelle bakgrunn, og i likhet med Provoost fikk også Bellegambe sin opplæring i verkstedet til miniatymaleren Simon Marmion. Kanskje var det til og med Provoost selv som i dette verkstedet lærte opp den 7-8 år yngre Bellegambe.<sup>118</sup>

Til tross for de to malernes felles bakgrunn har Provoosts bebudelsesbilde et helt annet stiluttrykk enn det nesten samtidige bildet til Bellegambe. Provoost har gitt *Madeira-bebudelsen* et enkelt uttrykk, på linje med bebudelsesbilder av Robert Campin (28) og Gerard David (44), og med bakgrunn i denne tradisjonen kan glorien i Provoosts bilde nærmest oppfattes som et fremmedelement. Bellegambes bebudelsesbilde viser en tydelig tradisjonspåvirkning fra malere som van Eyck og van der Weyden,<sup>119</sup> og Marias stråleglorie glir derfor bedre inn hos Bellegambe enn den gjør i Provoosts bilde.

#### **4.3.14 Bellegambes *Jomfruen og barnet* og van Eycks *Madonna i kirken***

Bellegambe skiller ikke mellom Marias fremtoning når hun blir bebudet og når hun sitter på tronen. Hun har de samme klærne og den samme stråleglorien (67, 68). Bare boken er fjernet når hun sitter på tronen. Jesaias profeti har gått i oppfyllelse, og boken trengs ikke mer. I stedet er barnet plassert på sin mors fang. På denne tronen kunne Provoosts Maria ha passet inn. Bellegambes Maria holder om barnet omtrent på samme måte som Provoosts

Maria holder sin bok. Bellegambes Maria senker forsiktig sitt hode på samme vis som i Provoosts bilde, et hode som i begge tilfeller er utstyrt med stråleglorie. Men fordi Bellegambes Maria sitter på tronen, blir det visuelle hovedinntrykket likevel forskjellig fra Provoosts Maria. Kvinneskikkelsen på pallen leder snarere tankene hen på Maria-skulpturer og van Eycks verk *Madonna i kirken* (32), slik det er nevnt tidligere i oppgaven.

Craig Harbison oppfatter *Madonna i kirken* som et av "the timeless images of the Virgin in glory."<sup>120</sup> *Washington-Bebudelsen* av van Eyck, der Gabriel og Maria er plassert i en kirke, har ikke det samme tidløse og opphøyde preget (31). Lyset som her faller inn gjennom klerestoriets vinduer er heller ikke så intenst som i *Madonna i kirken*. Om man sammenligner Provoosts Maria med Maria-skikkelsene i de to van Eyck-bildene, er likheten med *Madonna i kirken* mest slående, ikke minst fordi Maria her virker løsrevet fra sine omgivelser inne i kirken, nesten som en større utgave av Maria-skulpturen på alteret ved korveggen. Det samme inntrykket av å være løftet ut av sin billedmessige kontekst gir Maria i Provoosts *Madeira-bebudelsen*, til forskjell fra kvinnen i van Eycks bebudelse, som i sine omfangsrike klær får et formløst og lite skulpturelt preg.

#### **4.3.15 De sentrale motivene i Provoosts bilde. En oppsummering**

##### **4.3.15.1 Provoosts bilde som "a timeless image of the Virgin in Glory"**

Alle de symbolbærende motivene som er gjennomgått i dette kapitlet, og som blir tydelige når man analyserer bildet på en grundig måte, har Provoost på en mesterlig måte klart å smelte sammen til en billedmessig helhet. Og til tross for alle uttrykkene for det hellige som finnes i bildet, opptrer Maria og Gabriel tilsynelatende i en enkel fortelling om en blyg kvinne som med nedslått blick mottar budskapet fra engelen. Preget av dennesidig handling understrekes ved at Provoost har fjernet de forstyrrende uttrykkene for sakral realisme som ofte opptrer i bebudelsesbilder. Vårherre har blitt gjemt bort på finurlig vis, de himmelske strålene er erstattet av et kraftig lys som faller inn i bildet på en ganske naturlig måte, og duen har ganske enkelt blitt fjernet. Bare Marias glorie er beholdt, som tegn på at bildet kanskje er noe mer enn en beretning om hendelsen i Lukas-evangeliet.

Det narrative preget ved bildet forsvinner dersom Gabriel flyttes over på venstre side av Maria. Når de to fløyene likevel ble plassert på denne måten i kirken i Calheta, etter at triptykonet hadde blitt demontert, må det bety at bildene av Gabriel og Maria kunne uttrykke noe meningsfullt for betrakteren, selv om bebudelseshandlingen ble opphevet. Dette sier mye om flamske bebudelsesbilders dobbelthet. Craig Harbison karakteriserer denne dobbeltheten kort og treffende ved uttrykkene "the timely event of the Annunciation" og "the timeless

*images of the Virgin in glory.*" <sup>121</sup> På bakgrunn av disse to karakteristikkene vil jeg hevde at Provoosts bebudelsesfremstilling, til tross for at både Maria og engelen her opptrer sammen, egentlig er et tidløst Maria-bilde. Om Provoost bebudelsesbilde sammenlignes med van Eycks *Washington-bebudelsen* (31) og *Madonna i kirken* (32), er det derfor den tidløse Maria-utgaven som opptrer alene i kirken (32), som best korresponderer med Maria-skikkelsen i Provoosts *Madeira-bebudelsen*.

#### 4.3.15.2 Bildet som forklaring på to syndefrie befruktninger

Skjult i sin tilsynelatende episke fremstilling av "a timely event" har Provoost lagt inn en utredning om de to fødselsmysteriene som er knyttet til Maria. Bildet utreder for det første mysteriet om hennes rolle som jomfru og samtidig mor. I tillegg forklarer bildet ved en kombinasjon av ulike motiver hvordan Maria, da hun ble til i sin mors liv, kunne være et unntak fra arvesynden. Den nedarvede syndigheten hadde rammet menneskene helt fra den tid Eva og Adam hadde syndet mot Gud, og bortsett fra Kristus er Maria den eneste som er født syndefri.

Enhver billedfremstilling av Marias møte med Gabriel vil nødvendigvis måtte dreie seg om Kristi inkarnasjon og om hans jomfruelige, jordiske mor. Dette er temaet, uansett om bildet er utformet som en beretning om selve hendelsen eller om fremstillingen har et mer symbolsk preg. I sitt bilde har Provoost lagt stor vekt på å anskueliggjøre det som skjedde rent fysisk da Gud tok bolig i Marias skjød. Der man før, gjennom ulike bebudelsesymboler, bare viste til *at* inkarnasjonen fant sted, har det vært viktig for Provoost eller hans oppdragsgivere å vise *hvordan* det nye livet ble til i Marias livmor. Riktignok forklarer Provoost bare generelt livets tilblivelse, uten å gi en billedmessig forklaring på hvordan embryoet i Maria kunne gjennomgå den samme prosessen som etter en normal befruktning. Men dette var ikke så viktig å anskueliggjøre, for i Provoosts samtid ble det antatt at de samme fysiske lover gjaldt for den guddommelige befruktningen som ved en vanlig befruktning. Derfor var dette egentlig ikke noe stridsspørsmål. Om Kristi menneskevorden sier Bibelens ord klart at Maria ble unnfanget ved hjelp av den Høyestes kraft, og at det hellige som fødes skal kalles Guds sønn. <sup>122</sup>

Om ikke Marias jomfrufødsel måtte begrunnes, var imidlertid mysteriet rundt Marias *egen* tilblivelse og fødsel svært viktig å få klarlagt. Dette stridsspørsmålet var egentlig ikke knyttet direkte til Maria, men til Kristus. For at han ikke skulle bli påført arvesynd via sin mor, måtte Maria selv være fritatt fra denne Evas arv. Teologer som hevdet dette synet, fant det viktig å markere Marias renhet. Den hvite liljen var et gammelt symbolbærende motiv for

denne renheten, og også Provoost bruker motivet slik. Ikke minst blomstens egenlys indikerer at han gir den betydning i sitt bilde. Men det er et problem at liljen uttrykker Marias renhet rent *generelt*, uten direkte å være et symbol for begrepet *Immaculata Conceptio*, Marias syndefrie tilblivelse i sin mors liv. Det er kanskje derfor Provoost, som supplement til liljen, tok i bruk stråleglorien som motiv. Den tilhørte en Maria-typologi som på 1500-tallet arbeidet seg frem som uttrykk for Marias rene og ubesmittede tilblivelse i sin mors liv. Stråleglorien i Provoosts bilde uttrykker Marias sakrale dimensjon, som rommer to forestillinger: Maria som *ubesmittet unnfanget* og Maria som *himmeldronning*. Gulvets og pallens trekantform symboliserer treenigheten, og i tillegg bidrar pallen som motiv til å heve Maria opp mot den sakrale sfæren der hun hører hjemme. Men til tross for Marias sakrale preg, er også hennes dennesidighet ivaretatt ved Maria i visitasjonsscenen lenger bak i bildet (11). Den hvitkledde Maria-figuren vil jeg likevel ikke karakterisere som et sentralt og meningsbærende motiv. Marias jordiske rolle og hennes relasjon til Kristus som sant menneske blir tilstrekkelig uttrykt gjennom bildets treenighetssymboler.

#### **4.3.15.3 De to befruktningene og Marias relasjon til treenigheten**

Når jeg peker ut de fire motivene forhengpose, pall/triangel, lilje og stråleglorie, mener jeg å ha belegg for mitt valg ved å vise til den måten Provoost bruker motivene på: *Forhengposen* er hos ham markert svært tydelig ved hjelp av farge, lys og kompositoriske forhold. Hva *pallens og gulvets trekantform* angår, bryter disse formene så tydelig med regler for sentralperspektiv at jeg velger å utpeke også fundamentet Maria står på som sentralt motiv. Det tredje motivet som Provoost fremhever, er *liljen*. Blomsten er ikke opplyst fra venstre, som hele bildet for øvrig er, men har en egen lyskilde, eventuelt et eget, indre lys. Det fjerde motivet er Marias *glorie*. I et bilde som ellers nesten ikke har motiver som uttrykker sakral realisme, er stråleglorien brukt som et tydelig uttrykk for Marias sakrale dimensjon, og til dels også for hennes rene unnfangelse i Annas liv.

## **5. IKONOLOGISK ANALYSE**

### **5.1 Innledende kommentar**

Jeg starter kapitlet med å se på Marias ulike fremtoninger i flamsk 1400-tallskunst. Her holder jeg meg ikke strengt til billedtemaet *bebudelsen*, men vurderer også andre typer Maria-bilder. Disse bildenes innhold og utforming ser jeg i sammenheng med den idémessige påvirkningen som humanismen og teologien hadde på flamsk malerkunst i det tidsrommet da bildene ble malt. Etter gjennomgangen av det ideologiske bakteppet for Provoosts fremstilling av Maria oppsummerer jeg noen av de kompositoriske virkemidlene

i Provoosts bilde. Kapitlet avsluttes med en konklusjon om hvordan denne kunstneren i sitt verk har formidlet sentralt tankegods i sin samtid.

## **5.2 Ulike Maria-fremtoninger**

### **5.2.1 Den ikke-jordiske Maria i 1400-tallets flamske kunst**

Når jeg ovenfor har trukket paralleller med Bellegambes Maria på himmeltronen og van Eycks Jomfruen i kirken, kan det virke noe irrelevant, da bebudelsen er tema for oppgaven. Men billedkunstens ulike Maria-typologier har en fellesnevner ved at de alle, mer eller mindre tydelig, gjenspeiler Marias hellighet. Dette må sees i sammenheng med idéer som etter hvert utviklet seg i den kristne frelseslæren rundt temaer om Kristi doble natur som både sann Gud og sant menneske, Marias stilling som gudedeføderske, Annas posisjon som ubesmittet unnfanget med sin datter Maria, arvesynden og den nye Eva.<sup>123</sup> Innen den romersk-katolske kirken ble det etter hvert oppnådd enighet i disse spørsmålene. Og selv om de siste formelle brikker falt på plass først i 1854, ble Maria reelt sett anerkjent av kirken både som ubesmittet gudedeføderske og himmeldronning mange hundre år tidligere.

Luther, som brøt med pavekirken omtrent samtidig med at Provoost malte sitt bebudelsesbilde, var en av dem som ikke hadde generelle innvendinger mot Marias ubesmittede stilling. Men han var sterkt kritisk til ett trekk ved henne, nemlig forbønn-funksjonen, der hun som brobyggerinstans mellom menneskene og Gud fikk en helt sentral betydning for frelseslæren.

### **5.2.2 Maria Immaculata, et fransiskansk prosjekt med gjennomslag på 1400-tallet**

Hele høymiddelalderen var en Maria-gullalder, med fransiskanere som kjempet sterkt for hennes posisjon som fritatt fra arvesynden, men det var først på 1400-tallet at hun formelt fikk befestet denne posisjonen. På 1400-tallet ble 8. desember en obligatorisk festdag for hele kirken, til minne om Annas ubesmittede unnfangelse. Festen ble innført etter et vedtak av konsilet i Basel i 1439. Og i 1476 sørget fransiskanerpaven Sixtus IV for å gi festen status som messedag i den romerske kalenderen. På denne dagen ble det lest liturgiske tekster som tydelig sa at Maria var forløst fra arvesynden allerede ved sin unnfangelse,<sup>124</sup> og Sixtus IV forbød annen lære om Maria.<sup>125</sup> Men til tross for denne fransiskanerpavens iherdige innsats ble det fortsatt reist teologiske innvendinger mot kirkens syn. For når Provoosts samtid var preget av store stridigheter innen kirken, hadde det ikke bare sammenheng med forhold som til slutt resulterte i Luthers brudd med pavekirken. Hele kirken var preget av stor turbulens i tiden frem mot konsilet i Trient midt på 1500-tallet. Et eksempel på dette er synspunktene til

den flamske konsildelegaten Mikael Baius, en kontroversiell professor ved det velrennomerte Leuven-universitet. Han var på kollisjonskurs med kirkens oppfatning om Marias fritak fra arvesynden, og mente at kun Kristus var fritatt fra arvesynden.<sup>126</sup> Og selv om Baius virket først noen tiår etter at Provoost malte sitt bebudelsesbilde, er han et godt eksempel på at fransiskansk skolastikk og dens utlegninger om Marias syndefrihet har blitt møtt med motbør, helt fra Duns Scotus' tid (se avsnitt 5.4.2). Og først i 1854 var kirken, ved pave Pius IX og 200 biskoper, rede til å erklære dogmet om at Maria, i likhet med Kristus, er fri for arvesynd og derfor kan kalles ubesmittet.<sup>127</sup>

### **5.2.3 Humanistisk påvirkning og bebudelsens menneskeliggjorte Maria**

Når Maria i løpet av 1400-tallet ble erklært som ubesmittet, kunne man forvente at kunsten da ville fremstille henne som en ren og guddommelig kvinne, hevet over sitt jordiske opphav. I stedet skjedde det motsatte. Maria ble gitt utpreget menneskelige trekk og fikk opptre i omgivelser som betrakteren kjente seg hjemme i. Særlig i bebudelsesbilder ser vi slike tydelige tegn til en realistisk fremstilling av Maria. Denne tendensen skyldes påvirkning fra den nord-europeiske humanismen, som var solid forankret i det flamske området på 1400-tallet.

Humanismen interesserte seg for menneskets jordiske omgivelser, og spirene til moderne, europeisk naturvitenskap ble lagt i dette tidsrommet. Men humanistenes interesse for menneskets ytre verden fikk konsekvenser ikke bare i vitenskapelig sammenheng. Også billedkunsten ble påvirket av humanismens dennesidige fokus, og flamske malere på 1400-tallet la inn realistiske fremstillinger av både landskap og interiørdetaljer i sine bilder. Og under påvirkning av humanistene og deres fokus på enkeltindividet ble avbildede figurer i bildene tillagt personlighetstrekk og følelsesliv. Senmiddelalderens flamske bebudelsesbilder og fremstillinger av den sørgende Maria ved korset er eksempler på dette.

#### **5.2.3.1 Humanismen i kirkens tjenseste**

Den nord-europeiske humanismen var imidlertid ikke bare dennesidig orientert. Også den åndelige dimensjon opptok dem, og de gikk ofte i kompaniskap med teologer når kinkige trosspørsmål var oppe til debatt. Blant annet stilte omtrent samtlige av de flamske humanistene seg på fransiskanernes side i Immaculata-striden, da Maria i 1476 ble erklært som ubesmittet.<sup>128</sup> For kunstnere som på 1400-tallet ble påvirket av humanistene, var det derfor ikke noen motsetning mellom det å fremstille Maria som en jordisk kvinne i et flamsk borgerhjem og som et hellig vesen med himmelsk tilhold.

Marias vedtatte syndefrihet gjorde henne til en like sentral person som Kristus. Etter Adams og Evas syndefall var bare Maria, ved siden av Kristus, født inn i verden uten synd.



Dette teologiske utgangspunktet der Maria nærmest anses som likeverdig med Kristus, førte til at hun i billedkunsten og i religionsutøvelsen fikk en helt spesiell posisjon. Gjennom sin forbønnfunksjon oppe i himmelen ble hun tillagt påvirkningsmyndighet overfor Kristus når han på den ytterste dag skal dømme de levende og de døde. Denne oppfatningen av Marias rolle i det apokalyptiske dramaet på dommens dag preget på Provoosts tid både bønneliv og billedfremstillinger, der Maria på sin faste plass til venstre for Kristus ber for sjelen for å påvirke hans avgjørelser (8).

Fordi Maria i senmiddelalderen hadde en slik himmelsk posisjon, kan det nærmest kalles et bedrag når hun i mange bebudelsesbilder ble fremstilt som en jordisk kvinne, i omgivelser som til forveksling lignet billedbetrakterens egne, hjemlige omgivelser. Det kan også virke merkelig at Maria, med sin posisjon som Himmeldronning og Guds mor, ofte ble fremstilt som ydmyk og av og til litt skremt over engelen som dukker opp. Andre billedtemaer enn bebudelsen later derfor til å være mer i overensstemmelse med senmiddelalderens Maria-forståelse. Men flamsk sakralkunst på 1400-tallet og litt inn på 1500-tallet preges nettopp av denne dobbeltheten. En dypt menneskelig og dennesidig presentasjon av Maria og andre hellige vesener, påvirket av humanismen, opptrer parallelt med en mer distansert og sakralt preget fremstillingsmåte.

Provoosts bilde inntar en mellomstilling. Ved første øyekast ser omgivelsene rundt Maria og Gabriel ut til å være realistisk fremstilt. Det gjelder både arkitekturen og landskapet som omgir portikoen. Og hele bildet er fritt for iøynefallende sakrale detaljer. Men samtidig gir Maria-figuren et inntrykk av å tilhøre en sakral virkelighet, slik hun ofte fremstilles når hun opptrer i andre sammenhenger enn bebudelsen. I avsnittet nedenfor viser jeg hvordan kvinnen i Provoosts bilde har likhetstrekk med disse mer ”riktige” fremstillingene av Maria.

#### **5.2.4 Den sakrale Maria med stråleglorie**

Når Maria opptrer sammen med barnet, kan hennes noe innadvendte, stille preg minne mye om Maria i *Madeira-bebudelsen*. I slike Madonna-fremstillinger utstyres Maria i flamsk 1400-tallsmaleri gjerne med stråleglorie. Blant annet van der Weyden har laget en rekke slike bilder, der han alltid bruker denne kransen av stråler rundt Marias og barnets hode (69). Også i andre Maria-typologier blir stråleglorien ofte tatt i bruk. Et godt eksempel på det er et Quentin Massys-diptykon fra 1505, med *Jomfruen i bønn* og *Kristus som Frelser* som billedtemaer for de to fløyene (41, 42). Både Maria og Kristus er her utstyrt med markante stråler rundt hodet. I et tilsvarende diptykon datert 1529 har Massys fjernet glorien,<sup>129</sup> og portrettene av Maria og Kristus har i tillegg fått noe mye mer personlig over seg<sup>130</sup> enn i

diptykonet fra 1505.

Selv om Maria i Provoosts bilde kan se ut som en enkel, jordisk kvinne i møtet med den himmelske representanten, markerer glorien hennes himmelske tilhørighet. Hele hennes fremtoning skiller henne fra den jordiske Maria som opptrer i bildets mellomgrunn sammen med Elisabeth. Selv de relativt enkle klærne til Maria i portikoen synes påkostede dersom de vurderes opp mot den hvite kjolen til kvinnen i bildets mellomgrunn (11). Provoosts bilde kan derfor sees som en allegorisk fremstilling der hverken engelen eller Maria reelt sett er til stede. Selv portikoen, med dens arkitektoniske stilbrudd, hører egentlig ikke hjemme i flamsk arkitektur. Den kan derfor tolkes som et uttrykk for de opptredendes hellige scene, rammet inn av pilastrene i bildets ytterkant (13). I så fall har portikoen samme funksjon som tidligere sakrale bilders gullgrunn, som uttrykk for et sted utenfor tid og rom.

Situasjonen er en annen når det gjelder Elisabeth og Maria i bildets mellomgrunn. Elisabeths dennesidige tilhørighet er udiskutabel. Også Maria er i den settingen fremstilt som en jordisk kvinne, til tross for at møtet med Elisabeth finner sted etter unnfangelsen (11). På den åpne plassen like ved de to kvinnene står menn som er utrustet med våpen (19), og enda lenger bak i bildet er noen små figurer i ferd med å forsvinne over bakkekammen (12). Ingen av dem later til å ha en himmelsk tilknytning. Det betyr at alle personene utenfor portikoen har jordisk tilhørighet, som en kontrast til Maria og Gabriel, og også til Vårherre på brystspennen (16) og himmeldronningen på Gabriels pluviale (15).

### **5.2.5 Midt mellom Broederlam og Vélazquez**

Om vi går tilbake til Broederlams bebudelsesfremstilling, malt helt på slutten av 1300-tallet, er Gabriel plassert like utenfor den åpne, lille verandaen der Maria sitter (26). Engelen kneler i ærbødighet for Maria, og hun på sin side fremstilles med verdighet og tyngde. Gabriel opptrer aktivt i forhold til Maria, og budskapet frembringes med oppglødd iver. Og selv om Maria ikke virker like ivrig som Gabriel, er hun i det minste vendt mot ham, og hun deltar i dialogen. I mer enn hundre år fremover skulle Maria i hovedsak bli fremstilt slik av flamske kunstnere, reservert, men i samtale med engelen.

Provoosts bortvendte Maria, med senket hode, fordypet i seg selv og med lukket bok, er en uvanlig variant i bebudelsesscener. Den kan minne om Maria-figuren i Vélazquez' bilde *Den ubesmittede unnfangelsen* (33) fra 1618, der Maria opptrer alene. Man kan forestille seg at Provoosts Maria har forlatt portikoen og engelen, og at hun svever fritt i himmelrommet, plassert på sin pall, slik hun hos Vélazquez har månen som fundament. Og rent visuelt er veien ikke lang fra Provoosts stråleglorie til den stråleglorien og de tolv stjernene som omkranser Marias hode i Vélazquez' bilde.

### 5.3 Provoosts diskrete bruk av lyskilder, komposisjon og motiver

På samme måte som Provoost forsiktig antyder Marias glorie ved hjelp av tynne, vare streker, er han også svært diskret når han på andre måter fremhever bildets sakrale budskap. Først ved nærmere gransking av hans bilde slo det meg at dagslyset utenfra ikke faller på Gabriel og Maria, og at Provoost dermed opphever naturlige lys-/skyggeforhold. Den hvite liljens egenlys overså jeg lenge. Og til tross for at den lave pallen og gulvet under Maria bryter med forventet perspektivbruk, tok det en stund før jeg oppfattet dem som treenighetssymboler (22). Det samme gjaldt den store, imaginære trekanten som kan trekkes mellom Gabriels hode, blomstervasen og forhengposen (20).

En slik diskret bruk av lys og kompositoriske virkemidler er helt i samsvar med brystspennens og pluvialets små avbildninger av *Vårherre* og *Himmeldronningen*. Disse små figurene er så unnselige at de knapt kan oppfattes som tydelige uttrykk for sakral realisme. Helt annerledes kommer den sakrale realismen til syne i et par andre bebudelsesscener på Madeira, malt samtidig med Provoosts bilde. Handlingen foregår innendørs, men i taket vises det en åpning mot himmelen. Der opptrer Vårherre, på en bakgrunn av gull, omkranset av skyer.<sup>131</sup> Dette motivet blir også brukt i andre teamaer enn bebudelsen. En detaljrik Antwerpen-fremstilling av *Annas familie* (39) er eksempel på dette.

På samme måte som den sakrale dimensjonen er nedtonet i Provoosts bilde, er også preget av bebudelse vagt. Mangelen på samhandling mellom Maria og Gabriel understrekes av at duen og skriftbåndene ikke er med som motiver. Det er som om Provoost her prøver å kombinere det enkle og realistiske billeduttrykket i en del sene flamske bebudelsesbilder (44) med andre typer Maria-bilder der hennes hellighet vektlegges helt tydelig. Bildet hans ser derfor ut til å befinne seg i spenningsfeltet mellom en tid- og stedfestet fremstilling av inkarnasjonens under, og et bilde av den evige Maria.

### 5.4 Provoosts bilde som Maria-allegori

#### 5.4.1 Marias doble tilhørighet i den jordiske og den himmelske sfære

Maria kan betraktes som en rent jordisk kvinne, der idéen om jomfrufødsel forkastes. Og hun kan oppfattes som en rent himmelsk skapning, med tette bånd til treenigheten. Ingen av disse to innfallsvinklene kan forklare mysteriet ved at en guddom inkarneres i en jordisk kvinne. Gudemoren tilhører både det jordiske og det himmelske univers. Det gjelder også Maria. Men i menneskers forestillingsverden og i kunsten vektlegges denne dobbeltrollen ulikt.

Selv om Provoost ved sine virkemidler toner ned det sakrale innholdet i sitt bilde, blir likevel Marias hellige dimensjon understreket. Hun er den rene og opphøyde, en Maria som har gjenerobret sin tidligere symbolske funksjon. Det skjer etter et hundreårig intermesso da hun i kunsten ble hentet ned på jorden og fremsto som en levende, jordisk kvinne, uten glorie eller andre tegn på hellighet. Ordet *gjenerobre* er riktignok ikke et helt dekkende uttrykk for det Provoost gjør med sin Maria. Slik det er vist ovenfor, peker hans Maria-skikkelse også fremover. Fremover mot den Maria som hundre år senere opptrer helt alene på

himmelhvelvet. Når Provoost ikke presenterer Maria isolert som i Vélazquez' bilde, men lar henne opptre sammen med en litt overflødiggjort Gabriel, kan dette ha med den diakrone utviklingen av billedtemaet *Maria Immaculata* å gjøre. Som *begrep* hadde den fransiskanske idéen om den ubesmittede Maria fått skikkelig gjennomslag lenge før Provoost malte sitt bilde. Men rent *billedmessig* hadde dette begrepet ennå ikke fått en uttrykksform som helt utvetydig kunne tolkes som symbol for hennes egen syndefrie tilblivelse. Stråleglorien som Provoost bruker, var imidlertid en av detaljene i det *Maria Immaculata*-bildet som etter hvert fant sin form.

Til tross for Provoosts aksentuering av Marias himmelske tilhørighet er det likevel Gabriel som fremstår i himmelsk skrud. Som jeg tidligere har beskrevet, skinner pluvialets gullbroderier og den store brystspennen i det guddommelige lyset som strømmer ut fra vindusåpningen bak Maria. Provoost har her valgt å fremstille Gabriel helt forskjellig fra bebudelsesengelen i et tidligere bilde (4). Der er engelen bare kledd i en hvit serk. Gabriels pluviale i *Madeira-bebudelsen* gir et helt annet inntrykk av verdighet, og sammenlignet med engelen virker Marias klær ganske enkle. Bare stråleglorien, det påkostede beltet og bryststykkets vakre kanteband kan til en viss grad måle seg med Gabriels klær, og hun kan derfor oppleves som det himmelske sendebudets jordiske motpol. Og likevel endrer ikke dette inntrykket Provoost gir av Marias sakrale vesen.

I kristen folkereligiøsitet og billedkunst ble den hvite liljen, jomfrugudinnenens tegn, lånt inn som symbol på bebudelsen. Denne hvite, rene blomsten uttrykte mysteriet rundt hennes endrede rolle. Men selv om symbolet formidlet underet, kunne det ikke *forklare* hva som skjedde da Maria ble unnfanget av guddommens ord. Det ble en jobb for teologene.

#### **5.4.2 Duns Scotus' betydning for Marias syndefrihet**

For fransiskanerne var det viktig at Maria var befridd fra arvesynden. Var hun ikke det, ville hun overføre den på sønnen. Derfor ble det utviklet en teori om at Maria, allerede før hun ble unnfanget, var utpekt av Gud i rollen som gudeføderske, og han hadde gjort henne syndefri. I østkirken var denne oppfatningen av den syndefrie Maria ikke problematisk, men vestkirkens teologer tidlig i middelalderen hadde problemer med standpunktet om Marias syndefrihet. Vegringen skyldtes forestillingen om at hele menneskeheten, bortsett fra Kristus, var rammet av arvesynden. Kun Kristi offerdød kunne fjerne menneskene fra deres nedarvede synd.

Fordi læren om Kristi frelsergjerning var et urokkelig prinsipp, var mange av kirkens menn redde for å frita Maria fra arvesynden. Hvis prinsippet ble fraveket, selv med bare ett unntak, ville hele fundamentet for det kristne budskapet falle.

Fransiskaneren Duns Scotus la i 1263 frem et forslag til løsning på dette teologiske problemet. Han hevdet at Maria ved Guds nåde og ved Kristi død på korset ble befridd fra arvesynden i det øyeblikk hun ble unnfanget i sin mors liv. Dette var mulig fordi guddommen er hevet over tid. Derfor kunne frelse fra synd gis Maria, selv om Kristus enda ikke hadde blitt inkarnert.

### 5.4.3 "Firenigheten" formidlet gjennom kunsten

Fransiskanernes Maria-lære innebærer at Maria ikke bare er Kristi mor, men også Guds mor. Det er *guddommen* som lot seg inkarnere, og *Sønnen* er bare en manifestering av Gud.. I tillegg til Marias rolle som Guds mor vektlegges også idéen om Maria som den utvalgte, jordiske kvinnen. Hun er et helt nødvendig redskap for Guds inntreden på jorden, og dermed selve forutsetningen for hans frelsergjerning.

Disse oppfatningene av Maria knyttes sammen med forestillingene om hennes forhold til Den hellige ånd. Ved å ta imot Ordet fra Gud bærer Maria Den hellige ånd i seg, og oppfattes derfor som Den hellige ånds bolig. Og fordi hun er unnfanget av ham, kalles hun også hans brud. I tillegg er Maria, i egenskap av jordisk kvinne, en del av Guds skaperverk, og derfor hans datter. Maria er med andre ord datter av og hustru og mor til guddommens tre manifestasjoner.<sup>132</sup>

Denne kompliserte teologiske utredningen blir i Provoosts bilde visuelt uttrykt ved hjelp av treenighetens symbol. Provoost understreker dessuten Marias relasjon til Faderen, Sønnen og Den hellige ånd ved å plassere henne på treenighetens plattform. Andre kunstnere i hans samtid valgte gjerne et annet billeduttrykk for å anskueliggjøre Marias forhold til treenigheten. Et eksempel er Joos van Cleves *Marias himmelfart*, malt tidlig på 1500-tallet (17). Maria er her på vei opp til himmelen. Øverst i bildet viser van Cleve scenen der Maria har kommet frem og kneler ved himmeltronen. Faderen og Sønnen sitter der, og Faderen er i ferd med å krone henne. Over de tre svever Den hellige ånd i duens skikkelse. Denne duen kan i andre fremstillinger av dette temaet være fremstilt som et menneske, kledd som Faderen og Sønnen. De sitter da på tronen alle tre.

Joos van Cleves billedfremstilling av Maria og treenigheten viser på en anskuelig måte hvordan Maria, Faderen, Sønnen og Ånden utgjør en helhet. I stedet for å snakke om Marias relasjon til treenigheten, kunne det være like aktuelt å innlemme henne i gruppen på himmeltronen, og kalle de fire for *firenigheten*.

Når Provoost bruker treenighetssymbolet i stedet for fysisk å fremstille treenigheten, blir ikke bildets budskap like forståelig for betrakteren som hos van Cleve. Men med utgangspunkt i temaet for Provoosts bilde kunne ikke Maria opptre sammen med guddommen. Riktignok kunne Vårherre ha vist seg i øvre billedkant, slik han ofte gjorde i

datidens bebudelsebilder, og derfra kunne han ha sendt henne sine virksomme stråler (63). Men Maria ville uansett ha hatt sin plass nede på jorden, sammen med Gabriel. Ved i stedet å ta i bruk symbolet for treenigheten, makter Provoost å knytte Maria tett opp mot den, også når bildet tilsynelatende handler om bebudelsen.

I tillegg til at treenigheten symbolsk er til stede i portikoen er også en fysisk utgave av Vårherre plassert like i nærheten av Maria. Bildet av ham på brystspennen (16) viser hvor lik han er van Cleves to figurer på himmeltronen (17). Men Vårherre i Gabriels brystspenne har en annen agenda. I stedet for å sette kronen på Marias hode, hever han hånden til en gest som Gabriel gjerne bruker når han hilser Maria. Det er dermed to vidt forskjellige situasjoner de to utgavene av Vårherre står overfor hos Provoost og hos van Cleve. I Provoosts bilde er Maria i startfasen av sin guddommelige gjerning. Hun skal deretter gjennom en rekke stadier i sitt eget og i sønnens liv før hun til slutt krones oppe i himmelen.

#### **5.4.4 Provoosts visuelle scoop**

Ved å omdanne van Cleves figurer på himmeltronen til guddommens geometriske symbol, har Provoost maktet det umulige. Han har trukket treenigheten ned på jorden, der guddommen opptrer sammen med Maria (22). Gabriel har dermed blitt overflødig i sin rolle som budbærer. Riktignok er han kledd som en betydningsfull, himmelsk utsending, men hans oppdragsgiver er til stede og kan selv ta kontakt med Maria.

Også i andre bebudelsesbilder kunne Vårherre ha direkte kontakt med Maria og slik marginalisere Gabriel, som vist i avsnittet ovenfor. Men selv med en slik direktelinje mellom Maria og Vårherre oppe i himmelen tilhører de ulike sfærer, den himmelske og den jordiske. Dette skillet, som er et typisk trekk ved billedkunstens fremstillinger av bebudelsen, har Provoost klart å oppheve. Ved å samle guddommen rundt Maria i sitt bebudelsesbilde gir Provoost et visuelt uttrykk for idéen om at Maria og treenigheten står i et gjensidig avhengighetsforhold til hverandre, nettopp på grunn av inkarnasjonen.

Den betydningen som Kristi inkarnasjon har for treenigheten, markerer Provoost ved å la det guddommelige symbolet danne ramme for inkarnasjonen. Den store trekanten har i sitt ene hjørne fått plassert den tøyposen som forklarer inkarnasjonens mysterium (20). Dette hjørnet viser ved den røde posen hva som skjer i Marias skjød. Rent symbolsk kan derfor posen oppfattes som et uttrykk for Kristus, her som foster på et tidlig stadium. Også de to andre av guddommens manifestasjoner har fått hvert sitt hjørne på trekanten. I det nedre befinner Den hellige ånd seg, symbolisert ved vasen. Dette motivet er et uttrykk for at Marias skjød er fylt av Ordet fra Gud. Boken som Maria holder i sin hånd har det samme symbolinnholdet, og til sammen danner de tre motivene bok, vase og mage en billedmessig enhet inne i trekanten. I det høyre hjørnet er Vårherre plassert, ved sin stedfortreder Gabriel. Engelens ansikt dekker det lille området helt innerst i spissen av hjørnet. Like i nærheten befinner spennen seg med bildet av Vårherre. Han holder sin høyre hånd hevet til hilsningsgest overfor Maria, som utgjør trekantens sentrum.

#### **5.4.5 Fransiskansk Maria-lære som idé og billeduttrykk**

Provoosts sentrale plassering av Maria inne i treenighetssymbolet uttrykker den posisjon hun generelt hadde på Provoosts tid. Hennes renhet ble tatt for gitt. Men Maria-dyrkingen baserte seg ikke nødvendigvis på *kunnskap* om syndefallet og Marias unntak fra arvesynden. Kirkens teologer følte derfor behov for å formidle Maria-læren, gjennom både

muntlig forkynnelse og ved hjelp av bilders anskueliggjøring. Ofte var det forestillinger om bare *ett* trekk ved Maria som ble trukket frem og gjort forståelig ved hjelp av et billedsymbol. Lyset gjennom glassvinduet og den røde forhengposen er eksempler på hvordan et enkelt motiv ble tatt i bruk som symbol på en løsrevet egenskap ved Maria, i dette tilfellet hennes jomfruelige unnfangelse.

Begge disse to motivene, posen og lyset/glasset, ble nesten uten unntak supplert med den hvite liljen, symbolet på Marias renhet. Dessuten kunne det legges inn et tilleggstema i bildet, som når englene i van der Goes i *Hyrdenes tilbedelse* (34) tilber Maria som *Himmeldronning*. Men sjelden er et bilde så komplekst i sin tematikk som Provoosts *Madeira-bebudelse*. Han presenterer her en Maria-lære som binder sammen tre ulike idéer til ett Maria-konsept: idéen om *inkarnasjonen*, den fransiskanske læren om Marias *syndefrie unnfangelse* og forestillingene om hennes nære *bånd til til treenigheten*. Til sammen gir disse idéene en teoretisk plattform som Maria-dyrkingen kan forankres i.

Dersom *Madeira-bebudelsen* studeres grundig, er bildets Maria-utlegning, ved hjelp av lysbruk og imaginære geometriske figurer, forståelig. Men Provoost kan med denne intellektualiserte formen for visualisering ha problemer med å nå frem med sitt budskap. Opp mot hans visualisering har det fortellende bildet et fortrinn. I scener der bebudelsen er fremstilt som *a timely event of incarceration*,<sup>133</sup> kan inkarnasjonens mysterium fattes umiddelbart, gjennom bildets fortelling, uten at hendelsen må utredes. Det samme gjelder andre hendelser i Marias liv, blant annet den scenen der van Cleve viser Maria som har ankommet himmeltronen og blir kronet (17).

Sammenlignet med slike bilders visuelle styrke blir Provoosts fremstilling blek og teoretisk. Det er bare Maria-figuren i hans bilde som har en emosjonell appell. Med sin fremtoning kan hun anspore til andakt og bønn, og betrakteren kan meditere over hennes gleder og smerter som Kristi mor, eller be om forbønn for sin sjels frelse i det hinsidige. Og kanskje kan betrakteren gjennom henne oppleve sammenhengen mellom Kristi inkarnasjon, hennes syndefrihet og hennes nære forhold til treenigheten, selv uten å ha oppfattet Provoosts teologiske utredning.

#### 5.4.6 Et billeduttrykk blir etablert: Den ubesmittede Maria

Jeg har tidligere nevnt at det i Provoost samtid ikke fantes et fyllestgjørende billeduttrykk for *Den ubesmittede Maria*. Liljen som gammelt renhetssymbol kunne riktignok tas i bruk, men dette symbolet presiserte ikke at renheten helt konkret skulle knyttes opp mot Marias såkalte passive unnfangelse, da hun ble til i sin mors liv som syndefri skapning. I tillegg kunne stråleglorien tidlig på 1500-tallet antyde Marias ubesmittede status, i forbindelse med et nytt billeduttrykk som var i emning. Men det er først senere at billedkunsten får et verktøy som entydig formidler idéen om *Maria Immaculata*. Det er tidligere i teksten vist til et bilde som uttrykker denne idéen (33). Vélazquez malte det nesten et århundre etter *Madeira-bebudelsen*. Bildet viser en kvinneskikkelse som har mye til felles med Provoosts Maria-fremstilling (1). Det som i hovedsak skiller de to, er deres plassering, den ene på himmelhvelvet og den andre i jordiske omgivelser. Klærnes farge understreker dette. Provoosts Maria er utstyrt med bebudelsens farger, der den røde kjolen henspiller på

hendelser i hennes jordiske liv. Vélazquez' kvinne har ingen slike hentydninger til Marias liv på jorden. Hun er kledd i renhetens hvite kjole. Over den har hun en kappe med himmelens blå farge, og den har konturer av lysende gull. Også kvinnens hår har gulletts farge. Provoosts Maria er utstyrt med den samme himmelske kappen, men i stedet for gullkonturer er den omkranset av Marias lange, røde hår.

Til tross for de to Maria-skikkelsenes ulike plassering i en himmelsk og en jordisk setting, understreket av klærnes og hårets farger, har deres fremtoning et enhetlig preg. Hvis Provoost i tillegg til stråleglorien hadde brukt tolv stjerner om Marias hode, ville hans Maria-figur ha vært en klar videreføring av et eldre motiv kalt *Den apokalyptiske kvinnen*, som Vélazquez har som utgangspunkt for sin fremstilling av av den ubesmittede Maria.

Billedtemaet *Den apokalyptiske kvinnen* har Johannes' Åpenbaring som litterær kilde. Slik berettes det der : "Og et stort tegn ble sett i himmelen: en kvinne, kledd med solen, og månen under hennes føtter, og på hodet hennes krone av tolv stjerner."<sup>135</sup> Under gotikken fikk denne kvinnen på månen, med tolv stjerner og stråleglands om hodet, et stadig sterkere Madonna-preg. Blant annet ble den apokalyptiske kvinnens sønn på dette tidspunktet utstyrt med korsnimbus. Når denne kvinnen på 1400-tallet blir en Maria-skikkelse, den såkalte *Månesigd-madonnaen*, opptrer hun både i alterbilder og som enkeltstatue.<sup>136</sup> På dette tidspunktet kan hun i malerier fremstilles som svevende over jorden, med ulike Maria-symboler plassert rundt sine løftede hender, hevet til bønn.<sup>137</sup> Disse symbolene uttrykker hennes rene og ubesmittede stilling, mens en annen 1400-tallsvariant plasserer Maria på tronen, med den apokalyptiske månen ved tronens sokkel. Først på 1600-tallet oppstår den nye og populære typen av den apokalyptiske Maria, Maria Immaculata,<sup>137</sup> slik den er fremstilt i Vélazquez' bilde (33) .

Redegjørelsen ovenfor viser at Provoost, ut fra billedtemaets diakrone utvikling, kunne ha utstyrt sin Maria med bedende hender, omgitt av ulike Maria-symboler. Dette ville ha vært i overensstemmelse med 1400-tallets spede forsøk på å uttrykke hennes ubesmittede unnfangelse. Men stilistisk ville en slik Maria-fremtoning ha brutt med Provoosts billeduttrykk. Ett av motivene fra 1400-tallets Maria Immaculata-versjon er imidlertid med i bildet hans, nemlig den svake stråleglorien om den apokalyptiske kvinnens hode.

## 5.6 Oppsummering av kapitlet

Slik jeg har tolket Provoosts bilde, er det en Maria-allegori, presentert som en beretning om møtet mellom Maria og bebudelsesengelen. Bildets allegoriske uttrykk formår å smelte sammen de to forestillingene om Marias ubesmittede stilling og hennes rolle som mor



til den inkarnerte guddommen. I denne billedmesige utredningen har Provoost også flettet inn en orientering om Marias ulike relasjoner til Faderen, Sønnen og Den hellige ånd. Dette krevende teoretiske programmet klarer Provoost å gi et enkelt billeduttrykk, som skiller seg markant fra hans utpreget symbolpregede og ikke-narrative *Kristen allegori* (7).

Bildets budskap, som i fortettet form presenterer den fransiskanske Maria-læren, er så kamouflert at det symbolbærende innholdet lett kan bli oversett. Men uansett har bildet sin verdi. Det kan fungere som utgangspunkt for bønn og meditasjon, uavhengig av dets teologiske "utredning" om Maria, inkarnasjonen og treenigheten.

## **6. Billedkunsten i teologiens og folkefromhetens tjeneste**

### **6.1 Innledning**

**Jeg vil i dette kapitlet se på sakralkunstens funksjoner i senmiddelalderen, på bakgrunn av de ulike forholdene på Madeira og fastlandet. Jeg tar for meg både Provoosts bilde og andre eksempler på flamsk kunst som havnet på Madeira tidlig på 1500-tallet. Det er ikke dokumentert hvilken funksjon Provoosts Madeira-bebudelse opprinnelig har hatt. Vi kan imidlertid danne oss et bilde, basert på generell kunnskap om altertavlers funksjon i dette tidsrommet, samt om forhold som kjennetegnet Madeira den gangen. Fransiskanerne på øya, til tross for deres tilhørighet i den romersk-katolske kirke, var ikke direkte influert av de store teologiske stridsspørsmålene som ellers preget vestkirken fra midten av 1400-tallet og frem mot reformasjonen. Jeg viser hvordan ulike religiøse temaer er knyttet til Marias og Jesu liv, fra deres unnfangelse av og til deres himmelfart, og påpeker sammenheng med Kristi offerdød på korset.**

**Hele den kristne teologien og det folkereligiøse trosgrunnlaget har hendelsen på Golgata som sitt ankerfeste. Om hele billedgrunnlaget i den kristne tro skrelles bort, står bare ett visuelt symboluttrykk tilbake: korset. I katolsk billedbruk har ikke dette perspektivet alltid vært like synlig. Særlig Maria-dyrkingen kan nok gjerne ha hatt funksjon av en selvstendig religiøs handling, uten å knytte tilbedelsen av henne opp mot den rollen hun er blitt tildelt i guddommens frelsesplan. Dette fenomenet, ofte kalt avgudsdyrking, blir ikke trukket inn som tema i dette kapitlet om alterbildets funksjon. Jeg ser på billedkunsten i det aktuelle tidsrommet i sammenheng med frelsen som religionens kjernepunkt, og med senmiddelaldermenneskets bestrebelser i det jordiske liv på nærmest å kjempe seg til en plass i himmelen. Sakralkunstens rolle som våpen i den teologiske striden er også et viktig tema i dette kapitlet.**

## 6.2 Øyet som ser

Billedkunsten i senmiddelalderens religiøse liv hadde i hovedsak to funksjoner. Man ønsket for det første å visualisere kirkens troslære. Dessuten brukte man det sakrale bildet i forbindelse med religiøs innlevelse og medfølelse, knyttet til blant annet Kristi lidelseshistorie, den sørgende Maria og skjebnen til kristne martyrer. I førstnevnte tilfelle spiller bildene på betrakterens intellekt, i det andre tilfellet på hans følelsesliv. Utgangspunktet for den religiøse handlingen kan således være et tekstgrunnlag eller et andaktsbilde. Til tross for slike ytterpunkter kan vi ikke skille strikt mellom de to tilnærmingmåtene. Selv ikke 1200-tallets skarpskodde skolastikere var ensidig teoretisk orientert. De tilhørte tiggerordener, der mystikken var en viktig del av munkenes liv. En mann som Bonaventura kan med rette kalles en skolastisk mystiker,<sup>138</sup> og selv systembyggeren Thomas Aquinas syslet ikke bare med sine teologiske utredninger, men skrev også hymner. De kirkelige og private oppdragsgiverne har nok hatt denne forståelsen for religiøse bilders dobbeltrolle som både rasjonelle anskueliggjørere og innfallsporter til religiøs fordypning. Kanskje var det likevel billedbetrakterne som i særlig grad opplevde hvordan skolastikkens tankebygninger og den personlige andaktsopplevelsen kunne gå hånd i hånd. Ikke minst kan et bilde som Provoosts Madeira-bebudelse dekke begge disse behovene. Hans Maria har noe av den hengivenheten over seg som er så typisk for andaktsbilders Maria-skikkelser, samtidig som bildet uttrykker et komplekst fransiskansk tankeunivers. Uansett hvilken innfallsvinkel som ble foretrukket, var spørsmålet om menneskets frelse det samlende punkt, både i den private andaktens billedfordypning og i kirkens bruk av bilder. Det avgjørende her, med tanke på bildets funksjon, er øyet som ser og de religiøse behovene betrakteren har.

## 6.3 Den folkelige fromheten som premissleverandør

Det er kanskje naturlig å tenke seg at de teologiske utlegningene opprinnelig ble utviklet som rene idé-konsept, og at forestillingene etter hvert bredte seg ute blant folk. Men i realiteten foregikk det gjerne annerledes. Uklare religiøse forestillinger i folkedypet tok etter hvert form og dannet utgangspunkt for teologiske disputer, som til slutt endte opp med vedtatte sannheter og dogmer. Dette ser vi tydelig når det gjelder Maria-dyrkingen og Maria-læren: Den religiøse praksisen lå gjerne i forkant av teoriutviklingen, og fromhetslivets Maria-forestillinger ble ofte gjenspeilet både i

kunsten, i den religiøse diktningen og i liturgien lenge før kirkens lære var ferdig utviklet på det aktuelle området.<sup>139</sup> Maria ubesmittede unnfangelse i morens skjød er bare et av eksemplene på dette. Tidlig ute var også tanken om Marias himmelfart, som så smått begynte å få innpass i kirkelig virksomhet allerede på 500-tallet. En opprinnelig minnefest for gudefødersken ble da viet den innsovnede Maria. Etter ytterligere et par århundrer var tiden moden for å la den ”sovende” Guds mor stå opp fra de døde og stige opp til himmelen. Fra da av har den 15. august vært en festdag til minne om dette.

Befestet praksis hadde naturligvis behov for å bli begrunnet av kirken, og teologene kom etter hvert på banen. Bernhard av Clairvaux og hans elev Amadeus von Lausanne gjorde grovarbeidet, og læren om Marias himmelfart ble endelig befestet av 1200-tallets store teoribyggere, blant annet dominikaneren Thomas Aquinas og fransiskaneren Bonaventura. Men som i Immaculata-spørsmålet skulle det drøye lenge før Marias himmelfart ble kirkelig dogme. Det skjedde først i 1950, et helt millenium etter at de religiøse forestillingene begynte å utformes konkret i form av billedkunst og liturgisk praksis.

En gammel uenighet om hva feringen av den 15. august dreide seg om, preget billedkunsten. Man var uenig om det kun var snakk om sjelens oppstigning, eller om Marias himmelfart var en fysisk handling, på linje med sønnens. Allerede et relieff fra rundt år 900, med innskriften *Ascensio Sca Marie*, lot henne *fysisk* stige opp til himmelen, omgitt av engler.<sup>140</sup> Parallelt med disse fremstillingene fokuserte billedkunsten langt utover i middelalderen også på Marias *sjel* og dens ferd opp til himmelen.

*Assumptio animae*-temaet var ikke like enkelt å anskueliggjøre som en fysisk himmelfart. For billedbetrakteren var det nødvendig å ha kunnskaper om hvordan ikonografien skulle tolkes. Det går ikke alltid klart frem av billedfremstillingene om Kristus bringer sjelen opp til himmelen eller om han henter den ned for å vekke til live Maria som ligger i graven. Der bildets innhold ikke var helt entydig, kunne den skriftlig formulerte læren om de ulike trinnene i Marias oppstandelse være til hjelp: Hennes sjel hentes opp mens hun ennå ligger på sin dødsseng, og først etter begravelsen, likfølget og gjenoppvekkingen stiger hun fysisk opp til himmelen.<sup>141</sup> En billedbetrakter i middelalderen som var godt orientert om denne del av Maria-læren, ville derfor raskt kunne skjelne mellom motivene seng og grav; var Maria avbildet på sengen, ble hennes sjel brakt opp til himmelen, og omvendt var sjelen på vei tilbake til Maria dersom hun lå i graven.

Uenighetene rundt Marias *Assumptio animae* og *Assumptio corpori* viser for det første at folkelig religiøsitet kunne få dyptgripende konsekvenser for både teologi og billedkunst. For det andre tydeliggjør uenighetene at bilder innen ett og samme tidsrom kunne støtte begge sider i pågående teologiske debatter, i dette tilfellet uenighetene rundt Marias *Assumptio animae* og *Assumptio corpori*. Og for det tredje viser eksemplet hvordan billedkunsten og kirkens lære kunne være til gjensidig nytte: Læresetninger kunne anskueliggjøres gjennom bildet, og omvendt kunne billedforståelsen bli understøttet av ordet, når det visuelle uttrykket ikke var presist nok.

Det skrevne ord var ikke tilgjengelig for alle, men innholdet kunne formidles muntlig. I senmiddelalderen ble prekenen hevet opp til nye høyder av tiggermunkene, som på morsmålet sørget for å gi store tilhørerskarer både skolastisk lærdom og folkelig forkynnelse.<sup>142</sup> Religiøse opptrinn hadde også en viktig funksjon i dette gjensidige samspillet mellom ord og bilde.

#### 6.4 Oppdragsgiverens innflytelse

Når ulike bilder på samme tidspunkt kunne formidle divergerende teologiske synspunkter, skyldtes ikke dette nødvendigvis bare kunstnerne selv. Selv om kunstnerne hadde blitt mer fristilt i forhold til hoff og kirke og i økende grad hadde begynt å produsere for markedet, spilte fortsatt oppdragsgivere en viktig rolle ved overgangen til 1500-tallet. Den som bestilte verket kunne ha krav i forhold til både tema og ikonografi. Selv ikke stil og billeduttrykk var nødvendigvis noe som kunstneren selv fikk bestemme over. Et godt eksempel på dette er refusjonen av et bestillingsverk som Caravaggio lagde for St. Luigi dei Francesi-kirken i Roma sist på 1500-tallet. Oppdraget gikk ut på å fremstille apostelen Matteus mens han satt og skrev sitt evangelium. Som ung og nyskapende maler, med ambisjoner om å få frem ekthet og sannhet i sine bilder, hentet Caravaggio informasjon i litterære kilder om Matteus' liv og virke. På bakgrunn av sine undersøkelser valgte Caravaggio å fremstille Matteus som en mann av folket, litt grov og tilsynelatende ikke særlig vant med å skrive. Engelen, som kan ha vært en del av det diktete billedinnholdet, har maleren plassert ved siden av Matteus, for å lede hans hånd (71). Men en slik måte å presentere evangelisten på stemte ikke overens med forventede forestillinger hos oppdragsgiverne, og Caravaggio måtte male et nytt bilde (72).

I Caravaggios nye bilde er ingen nye motiver tilført, men figurene er organisert på en helt annen måte i billedrommet. Matteus fremstilles her som en hellig evangelist,

utstyrt med glorie og hevet over betrakteren. Det har Caravaggio fått til dels ved å plassere mannen på et platå, og dels ved å plassere blikkpunktet annerledes, slik at betrakteren får en opplevelse av å se opp på evangelisten. Dessuten har engelen fått en helt annen plassering og funksjon. Den svever nærmest som en åpenbaring over evangelisten, som har sitt ansikt vendt opp mot engelen mens han skriver.<sup>143</sup> Disse to bildene av Caravaggio, med utgangspunkt i samme tema, ble helt altså forskjellige.

Når oppdragsgivere har så stor innflytelse på bildets utforming som i dette tilfellet, kan det være vanskelig å fastslå hva som er helt typiske stilistiske kjennetegn hos kunstneren. Kanskje kan det til en viss grad forklare hvorfor Provoosts kunst blir sett på som lite homogen. Ikke minst gir den omtalte refusjonen en god grunn til å hevde at Provoosts presentasjon av Maria gjerne var et resultat av en oppdragsgivers helt bestemte ønsker angående billedinnhold og stiluttrykk.

#### 6.4.1 Fransiskansk bestillingsverk?

Provoost hadde stort sett tilhold i Brügge, der han og andre kunstnere gjennom mesteparten av 1400-tallet hadde vært så heldige å ha Burgund-grever og deres omgangskrets som oppdragsgivere. I tillegg ble kunstnerisk aktivitet generøst understøttet dels av et rikt presteskap og dels av byens velstående kjøpmenn og adelskap. Det var derfor ikke nødvendig for Brügge-malerne å omsette sine bilder på det åpne markedet. Tvert imot prøvde myndighetene i Brügge å begrense salg av kunstverk som ikke oppnådde å få sponsorer. Sannsynligvis gjorde de dette for å sikre byens ry som leverandør av kunst med svært høy kvalitet. Politiske og økonomiske endringer førte imidlertid til forverrede kår for Brügge-kunstnerne, og mot slutten av 1400-tallet hadde de fleste av dem flyttet til Antwerpen. Jan Provoost var en av de ytterst få mestrene som ble igjen i Brugge. Men ved å kjøpe seg byborgerskap i Antwerpen skaffet han seg rett til å få omsatt sine bilder på markedet også der.<sup>144</sup>

Hva som har foranlediget salget av Provoosts altertavle til Madeira, er usikkert. Dersom den ble kjøpt på *pand*<sup>145</sup> i Antwerpen, hvor de portugisiske *feitores* opererte, var den ikke et bestillingsverk. Men en av de mange portugisiske handelsmennene som opererte der, kan naturligvis ha kontaktet Provoost for å formidle et spesielt ønske fra en oppdragsgiver på Madeira. Dette antydes i *Arte Flamengo*. Boken sannsynliggjør at triptykonet som Provoosts fløybilder opprinnelig tilhørte, kan ha hatt et fransiskansk billedprogram, og at det var en direkte sammenheng mellom tavlens utforming og lokale forhold på Madeira. ”Kanskje har tavlens ikonografiske program vært inspirert av

**fransiskanermunker som helt viet seg oppgaven med å være befolkningens åndelige støtte på dette stedet, helt fra det ble befolket.”<sup>146</sup>**

#### **6.4.2 Ulike behov for kunst som teologisk våpen**

**Dersom tavlen var et bestillingsverk, forklarer det hvorfor dens teologiske budskap og dens billeduttrykk ser ut til å passe så godt inn i et fransiskansk-dominert område av Europa, der kirkens indre stridigheter ikke hadde fått slippe til. Fransiskanerne på Madeira slapp unna den store Immaculata-striden fordi dominikanerne ikke hadde etablert seg på øya. Dessuten befant Madeira seg langt fra de opprørske reformteologene tidlig på 1500-tallet og deres blanke avvisning av kirkens rolle som formidler av frelse. Ved denne mangelen på lokale religiøse kontroverser kunne kunsten på Madeira ganske enkelt tjene religionsutøvelsen. Helt andre forhold rådet på det europeiske kontinentet, der særlig striden om Marias syndefrihet virkelig skapte turbulens. Konflikten hadde ligget latent helt siden fransiskanske skolastikere på 1200-tallet forfektet Marias ubesmittede unnfangelse, men det var to hendelser på 1400-tallet som virkelig satte sinnene i kok: Immaculata-vedtaket på konsilet i Basel (1431-1449) og pave Sixtus IVs bestemmelse noen årtier senere om å innlemme i den romerske kalenderen festen som ble feiret 8. desember til ære for Maria Immaculata.<sup>147</sup>**

#### **6.5 Kamp om den rette lære, med døden til følge**

**I dette avsnittet har jeg valgt å omtale den såkalte Jetzer-saken for å vise hvilken særstilling fransiskanerne på Madeira var i, som slapp å beskjefte seg med religiøse kontroverser av denne typen.**

**Dominikanere og fransiskanere ble stående steilt mot hverandre i striden som toppet seg på slutten av 1400-tallet. Motsetningene bredte seg utover i vide kretser, og gjennom kampskrifter og uredelige virkemidler, som falske relikvier og fingerte visjoner og åpenbaringer, prøvde begge parter å vinne lekfolket for sitt syn. Fransiskanerpaven Sixtus IV, som hadde markert seg ved å innlemme Immaculata-festen i kalenderen, klarte ikke å skjære gjennom og få avsluttet denne alvorlige lærestriden. I stedet sendte både han og etterfølgeren ut buller som forbød begge parter å brennmerke hverandre som kjettere, med henvisning til at kirken enda ikke hadde foretatt en endelig avgjørelse.<sup>148</sup> Universitetene og de fleste humanistene i Europa tok imidlertid parti, og sluttet seg nesten uten unntak til immakulantenes rekke.<sup>149</sup> Slik stod saken da fire dominikanere i Bern, lei av fransiskanernes fremgang, som de mente var basert på juks**

og fanteri, bestemte seg for å svare med samme mynt. De oppfant en ånd som viste seg for Johannes Jetzer, som etter hvert fikk møte forkledde utgaver av både Maria og en rekke andre helgener. De prøvde alle å overbevise ham om fransiskanernes vranglære. Lekbroren hadde hele tiden nær kontakt med klosterets ledelse, som iscenesatte det hele, og Jetzer ble av prioreren og klosterets lesemester instruert om hva han skulle spørre etter under sine ”syner”. På den måten fikk Jetzer informasjon fra det hinsidige om hvordan både Duns Scotus og senere Immaculata-forkjempere ble straffet i helvetet. Samtidig ble det tydeliggjort at tilhengerne av læren om Marias unnfangelse i synd, blant annet Thomas Aquinas og Bonaventura, ble æret for sin rette lære.

Bern ble valgt ut med omhu som sted for denne kampanjen mot Marias ubesmittede unnfangelse. Dette fordi få lærde hadde tilhold i byen, og fordi klosterledelsen anså innbyggerne der for å være gode og litt enfoldige mennesker som man ganske sikkert ville få med seg i striden om den rette lære. Men folk måtte overbevises først. Som ledd i dette fikk Jetzer ”oppleve” at *Pietà*-skulpturen i Mariakapellet i Berns dominikanerkirke en natt gråt blodige tårer. Han ”overhørte” dessuten en samtale mellom henne og sønnen. Sønnen spurte moren hvorfor hun gråt, og fikk til svar at menneskene hadde fratatt ham ære, en ære som i stedet hadde blitt tilskrevet henne. Kristus beroliget sin mor ved å si at snart ville spørsmålet om hennes unnfangelse bli avgjort, og han ville da få tilbake sin ære. Nyhetene om dette nattlige underet gjorde at folk strømmet til kirken neste dag for å se Maria-statuen, og det vakte stor oppstandelse da Berns innbyggere fikk høre at *Pietà* den følgende natt informerte Jetzer om en stor plage som ville ramme byen.

Klosterledelsen klarte slik å spre publisitet rundt mediet Jetzer. Hensikten med dette var å gjøre Bern til et anerkjent valfartssted. Man nøyde seg ikke bare med *Pietà*s blodige tårer. Klosteret hadde nemlig skaffet seg relikvier allerede en av de første gangene Maria hadde åpenbart seg for Jetzer. Maria hadde da skjenket ham tre tøyestykker, etter sigende deler av det kledet Kristus hadde vært svøpt i som liten. Tre bloddråper hadde Kristus grått på et av dem da han ved sitt inntog i Jerusalem satt på eselet og tenkte på den synd som senere skulle bli begått ved menneskenes tro på Marias ubesmittede unnfangelse. At det nettopp var tre bloddråper, var en påminnelse om at Maria forble i arvesynden tre timer etter unnfangelsen. De to andre tøyestykkene hadde like stor verdi som relikvie, for korsene på dem skulle ifølge informasjonen som Maria gav Jetzer, ha blitt malt med blodet fra Jesu sidesår.

Dominikanerne viste Jetzer noen pavelige buller, som ba begge parter i immaculata-stridighetene om å besinne seg. Innholdet i bullene ble overfor den ukyndige Jetzer presentert som pavelige utredninger om Maria. Tekstene ble ”oversatt” fra latin for ham. Jetzer fikk høre at Maria var unnfanget i synd og fortsatt var syndig ved sin fødsel. Også hennes sønn var blitt unnfanget i synd, og som syndig kvinne hadde hun født ham. Først ved sin himmelfart ble hun løst fra arvesynden.<sup>150</sup> Disse eventyrlige ”oversettelsene” felte til slutt de fire dominikanerne. Etter to lange rettssaker endte de på bålet i 1509.

Selv om dominikanerne ikke opplevde å få lønn for sitt strev, viser dette eksemplet hvor altoppslukende Immaculata-striden kunne være enkelte steder i Europa.

#### 6.6 Madeira som fransiskansk Maria-høyborg

Mangelen på alvorlige teologiske feider med dominikanere ser ut til å ha skapt ro rundt Maria-dyrkingen på Madeira. Provoosts bilde behøvde derfor ikke å fokusere eksplisitt på hennes syndefrihet, som bare underforstått er til stede i bildet. Provoosts bilde kan sees som en naturlig videreføring av den fransiskanske skolastikkens Maria-lære på 1200-tallet. Og fordi Luthers reformbevegelse ikke fikk noen betydning for Madeira, kunne Provoosts Maria fortsatt bli dyrket der, selv om religiøs praksis ble endret mange andre steder i Europa som følge av det store kirkeskismaet.

Anna-kulten som bredde om seg i store deler av Europa like før reformasjonen, var fraværende på den lille portugisiske øya ute i Atlanterhavet. Omtalen nedenfor av Anna-dyrkingen i andre deler av Europa bidrar til å understreke Marias sentrale stilling på Madeira.

##### 6.6.1 Anna i bilder og samfunnsliv

Maria var det ubestridte midtpunktet i middelalderens helgendyrkelse. Men gjennom de siste tiårene før reformasjonen oppnådde hennes mor Anna å bli motehelgen.<sup>151</sup> I billedkunsten ble det populært med skulpturer av *Anna selv tredje*, der Anna ble fremstilt sammen med sin unge datter og barnebarnet Jesus. Også store alterskap som presenterte *Den hellige familie*, ble produsert i denne perioden. De to billedtemaene kunne gjerne kombineres, som i et skap fra Lübeck. *Den hellige familie* er temaet på innsiden av dørene, med bilder av Annas tre menn, svigersønnener, døtre og barnebarn, og med en skulptur av *Anna selv tredje* i midten. (74)



Også utenfor billedkunsten ble Anna fremhevet. Kirker og kapeller ble oppkalt etter henne, og mange steder ble Anna det vanligst brukte fornavnet på kvinner. Liturgien på hennes festdag den 9. desember omtaler temaer som skip, handel og tekstiler, og følgelig ble Anna valgt som beskytter av både kjøpmannsgilder og håndverkslaug. Det ble også opprettet Anna-broderskap. For folk som var vant til Marias forrang fremfor alle andre helgener, måtte det sterkt økende fokuset på hennes mor oppleves som ganske underlig. En klage fra 1503 viser tydelig hvor frustrerende dette var. I klagen sies det at Annas posisjon innen de nye broderskapene og organisasjonene hun nå står som beskytter av, har skjøvet Gudsmoren helt i bakgrunnen. ”...also dass iren in Tutschen landen iederman zuschrei: hilf s. Anna selb drit! Und auf allen strassen, in stæten und doerferen bilder, altar, kapelen, kirchen, uf dem Schreckenbergh in Myssen ein stat [Annaberg] und umundum bruderschaften sind iren ufgericht worden.”<sup>153</sup> Klagen går ut på at alle og enhver i de tyske statene roper til den hellige Anna selv tredje om hjelp. Og overalt i gater, byer og landsbyer er det bilder, altere, kapeller og kirker (underforstått: til Annas ære). Selv en by er oppkalt etter henne i Schreckenbergh i Myssen. Og hele tiden blir det opprettet broderskap til hennes ære.

#### 6.6.2 Annas helgenstatus. Ytre former for religionsutøvelse

Anna-dyrkingen kan i hovedsak relateres til to forhold. Det ene gjaldt en form for utvidet Maria-dyrking, der fremstillinger av St. Anna ble brukt for å understreke Marias ubesmittede unnfangelse. Det andre forholdet gikk på Annas popularitet knyttet til samfunnsmessige forhold i senmiddelalderen. Hun og Joachim var et mer tradisjonelt par enn Maria og Josef, og egnet seg derfor bedre som modell for det kristne ekteskap. Ikke minst byborgerskapets familier kunne identifisere seg med alterskapenes Anna og Joachim. Man kjente seg igjen både i situasjoner fra ekteparets dagligliv i hjemmet og i de religiøse pliktene som de to var delaktige i. Det kunne dreie seg om utdeling av almisser, klosterbesøk og valfarter.<sup>154</sup> Slike plikter var et typisk trekk ved en religion preget av ytre fromhetsliv, der gjerningene ble oppfattet som en investering i det å oppnå frelse. Nettopp frelsen ble det fokusert på ved overgangen til 1500-tallet, da apokalyptiske redselsskildringer skremte folk.<sup>155</sup> Ikke minst var valfarter og donasjoner blant virkemidlene som ble tatt i bruk for å unngå helvetets pinsler. Over hele Europa nådde derfor gavmildheten overfor kirken et høydepunkt.<sup>156</sup> Folk som hadde råd til å

valfarte og skjenke bort kostbare gaver, kjente seg igjen i fremstillingene av idealparet Anna og Joachim der de utførte lignende handlinger.

Bokillustrasjoner og Anna-tavler fremstilte ikke bare henne og Joachim i deres daglige gjøremål. De kunne være utformet som et slektstre med Anna som den sentrale personen (73), og med hennes tre ektemenn, deres døtre, svigersønner og barnebarn plassert i systematisk orden rundt henne (74). Slike tavler kan være et uttrykk for en viktig beskjeftigelse når det gjaldt borgerskapets bestrebelser rundt slektsgransking tidlig på 1500-tallet. Borgerskapet prøvde ved hjelp av ulike dokumenter å søke til slektsledd bakover i tid. Man prøvde også å finne ut av slektsrelasjoner i sin egen samtid.<sup>157</sup> Tavlene med *Den hellige familie* kunne derfor ha vært et uttrykk for borgerskapets slektsbevissthet, og ikke nødvendigvis et regiliøst kultobjekt.

Klagemålet fra 1503 om den utbredte Anna-dyrkingen nevner, i tillegg til bilder, også alle kapellene og kirkene som ble viet til henne. Dette tyder på at Anna spilte en mer omfattende rolle enn bare å fungere som en sakral parallell til de velsituerte familienes dagligliv og religiøse gjøremål. Gjennom sin rolle som Marias mor og som bestemor til det lille Jesus-barnet var Anna en viktig forutsetning for det enkelte menneskets frelse. Dette gjenspeiles i de mange nyetablerte Anna-broderskapenes virksomhet, der ikke minst medlemmenes gjensidige bønnevirkosomhet var viktig. Disse bønnene skulle hjelpe sjelene i det hinsidige<sup>158</sup> og ble utøvd fordi man ikke lenger stolte helt på kirkens bønneinnsats for den enkelte. Med bakgrunn i tidens vektlegging av ytre former for religionsutøvelse drev disse broderskapene med massebønn i stor stil. Det dreide seg ikke først og fremst om å tale med Gud i sitt hjerte, men om å fremføre så mange Pater Noster og Ave Maria'er som mulig. Et parallelt fenomen så man i kirken. Bare i Kølns kirker og kapeller ble det til sammen lest over tusen messer daglig.<sup>159</sup>

#### 6.6.3 Anna på Madeira: Hennes betydning for Immaculata-mysteriet

Nesten samtlige av de flamske kunstverkene på Madeira stammer fra tiden da Anna-dyrkingen i Nord-Europa var på sitt mest intense, men det gjenspeiles ikke i øyas flamske altertavler. Gjengangeren her er Maria, særlig i bilder med bebudelse/inkarnasjon som tema. Men i tillegg er Maria som nybakt mor, som sørgende mor ved Kristi kors, ved sin himmelfart og ved sin kroning også populære temaer.

Når Anna en sjelden gang er til stede i de flamske tavlene på Madeira, er det ikke sammen med hele sin store familie eller i praktiske gjøremål. Det er i stedet hennes rolle i et kristent frelsesperspektiv som vektlegges. I en tavle fra 1450-tallet er hun og

Joachim avbildet ved Den gylne port i Jerusalem, der de omfavner hverandre etter å ha hørt budskapet fra oven om at de skal bli foreldre til Maria, en datter som skal bli menneskeheten til velsignelse. For å understreke det skjellsettende ved ekteparets møte vises i bakgrunnen Joachim, der han mottar budskapet fra engelen.<sup>160</sup>

I beretningen om Jetzer vises det til denne scenen ved Den gylne port. En av de gangene da Maria ”åpenbarte” seg for Jetzer, belærte hun ham om hvor feil fransiskanerne tar i sin tro på at unnfangelsen av Maria skjedde på mirakuløst vis ved det kysset som hennes foreldre gav hverandre ved porten.<sup>161</sup> En billedfremstilling av dette møtet mellom Anna og Joachim passer derfor godt inn i fransiskanernes Maria-dyrking. Selv om bildet bare viser selve hendelsen, uten direkte å markere det underet som skjedde ved unnfangelsen av Maria, ville en fransiskansk betrakter umiddelbart kunne forstå symbolverdien i en slik fremstilling av Anna og Joachim.

Det andre tilfellet der Marias foreldre opptrer i de flamske Madeira-tavlene, er i et triptykon malt rundt 1510 av Joos van Cleve. Tavlens tema er *Inkarnasjonen*, med bebudelsen i sentralfeltet og englenes og foreldrenes tilbedelse av barnet på høyre fløy. Til venstre står Anna og Joachim i meditasjon, under Madonna som befinner seg i himmelske omgivelser med barnet på sin arm. Langt bak i bildet vises engelen som bærer frem sitt budskap for Joachim.<sup>162</sup> Fordi van Cleve vektlegger Annas og Joachims sakrale rolle, formidler bildet det sentrale budskapet om Marias guddommelige vesen og hennes ubesmittede unnfangelse.

#### 6.6.4 Videreføring av van Eycks Maria-konsept

Sett på bakgrunn av Anna-moten i Nord-Europa har Maria i Provoosts bebudelsesbilde noe tidløst over seg. Som det er påpekt tidligere, kunne Provoosts Maria ha passet inn i en gotisk katedral, på linje med van Eycks *Madonna i kirken* (32). Van Eycks Madonna har mye av den samlede, innadvendte roen over seg som Provoosts Maria, og egner seg godt for stille kontemplasjon. Den lille Madonna-skulpturen som van Eyck har plassert i bildet, ved et lite alter ved korveggen, har kanskje blitt brukt av kirkebesøkende akkurat på denne måten. Men samtidig antyder van Eycks bilde at hverken den lille skulpturen på alteret eller den store Maria-skikkelsen som nærmest fyller kirkerommet, skal oppfattes som løsrevet kultobjekt. De må sees i sammenheng med rommets øvrige utsmykning. Relieffer over åpningen inn mot koret viser bebudelsen. Også i koret helt bakerste i kirken er bebudelsen fremstilt. Der står Maria og Gabriel og leser Jeaias profeti om den handlingen de selv deltar i.<sup>111</sup> I tillegg til

bebudelsens aktører er også Marias sønn til stede. Både Madonnaen i nisjen ved det lille alteret og den store Maria-skikkelsen bærer barnet på armen. Denne gutten vekker assosiasjoner til hendelsen på Golgata, som er symbolsk fremstilt ved et stort krusifiks, høyt hevet i kirkerommet, og med en skulptur av den sørgende moren plassert nedenfor.

Hele dette billedprogrammet i van Eycks kirke kan man nærme seg inderlig og følelsesmessig: man kan glede seg med Maria over den flotte, lille gutten, grue seg med henne for det som skal komme, og sørge med henne over sønnen hun mister. Men i dette bildet er Maria ikke bare fremstilt som mor. Hun er himmeldronningen, med krone på hodet, og egentlig til stede i kirken kun som en idé. Det er bare relieffenes bebudelsesscene, Gabriel og Maria fremme i koret og den sørgende Maria under krusifikset som påminner om hennes liv på jorden. Dette bildet av van Eyck er derfor en sammenfattende, teologisk utredning om frelsesbudskapet, fra A til Å.

Til tross for det monumentale preget som Maria gir dette bildet, er det et andaktsbilde, ikke større enn 31x14 cm. Formatet stemmer godt overens med det inntrykket bildet gir av å være privat meditasjonsobjekt. Provoosts altertavle uttrykker mye av det man finner i van Eycks *Madonna i kirken*. Man kan derfor tenke seg at også en altertavle kunne anspore til personlig, religiøs fordypning. Som i van Eycks andaktsbilde viser Provoost, flere generasjoner senere, hvordan bebudelsen bare er et innledende skritt på Marias vei til himmelen. Fordi symbolene er såpass nedtonet i Provoosts bebudelsesbilde, får hans bilde omtrent det samme rene og nakne uttrykket som van Eycks *Madonna i kirken*, der kun kirkens naturlige utsmykning, de opptredende figurene og det nærmest overnaturlige lyset som faller inn gjennom kleristoriets vinduer bidrar til å formidle et religiøst innhold. En tilsynelatende forskjell mellom innholdet i *Madonna i kirken* og *Madeira-bebudelsen* er Provoosts tydeliggjøring av selve inkarnasjonen. Men ved sin inskripsjon på bildets ramme om lyset som trenger gjennom glasset, har van Eyck vektlagt inkarnasjonen like tydelig som Provoost.

Provoosts bilde har et sterkere preg av teologisk utredning enn van Eycks. Likevel kan begge bildene ha dobbeltfunksjon som både andaktsbilde og forklaring på en kompleks religiøs sammenheng rundt temaene bebudelse og frelse. Bildet til van Eyck ble til i en tid da den folkereligøse oppfatningen av Maria som syndefri enda ikke hadde utviklet seg til å bli et kontroversielt, teologisk spørsmål. Derfor var det ikke nødvendig for denne kunstneren å "forklare" den innbyrdes sammenhengen mellom for eksempel et krusifiks og et relieff der bebudelsen fremstilles. Han behøvde bare å kombinere ulike hendelser fra Marias og sønnens liv og deres senere himmelske tilhold.

På bakgrunn av den indre, *teologiske* sammenhengen som eksisterer mellom de ulike billedfortellingene som opptrer på *forskjellige steder* i kirkerommet, rundt Madonna-figuren, ville billedbetrakteren umiddelbart oppfatte Marias syndefrihet, uten å ha behov for skolastisk begrunnelse.

#### 6.7 Sakralbildet og menneskets frelse

Mange ulike billedtemaer kan brukes som innfallsport til det sentrale budskapet om menneskets frelse. Middelalderens mennesker hadde god oversikt over de ulike temaene og deres sammenheng med den korsfestede Kristus. Bildene hadde betydning i dagliglivet og var en påminning om livet som følger etter dette. Og selv om ordet ble foretrukket av noen og bildet av andre, ble ord og bilde forent i liturgisk praksis som en innvielse i troens mysterium. Men utenom messenes og høytidsdagens mangfoldige anskueliggjøring hadde bildene sin løsrevne funksjon som formidlere av det kristne frelsesbudskapet, på linje med sakralkunst som befant seg i privat eie. Denne løsrevne billedfunksjonen blir behandlet nedenfor, før bildet blir vurdert som del av en liturgisk praksis.

##### 6.7.1 Død, frelse og den ubesmittede Marias forbønnfunksjon

Til tross for de utbredte apokalyptiske forestillingene ved inngangen til 1500-tallet og denne epokens mange billedfremstillinger av helvetets pinsler, egnet til å skremme vettet av folk, har det nok ikke alltid vært lett å velge den rette vei. Dette går tydelig frem av bildet *Døden og gnieren* av Bosch, malt i 1490 (70). En gammel mann ligger her til sengs, døden er på vei inn i rommet, og engelen som ledsager døden, viser med åpen hånd mot en forhengpose som henger ned fra baldakinen over sengen. Et gotisk vindu oppe i venstre billedkant slipper gjennom en kraftig lysstråle som treffer forhengposen, og når engelen peker mot posen, peker han samtidig mot dette vinduet.

Selve rammen rundt hendelsen i bildet kan dermed minne om en bebudelsesfremstilling. Det er bare Maria som mangler, men hun er jo indirekte til stede gjennom forhengposen, symbolet på hennes livmor der sønnen inkarneres. Bildets hovedfokus er rettet mot striden som utkjemperes om den døendes sjel. Engelen holder sin vernende hånd på mannens skulder, som for å støtte ham i kampen mot djevelen, som lokker ham med en pengesekk. En annen av djevlene holder til oppe på baldakintaket. Engelen har blikkontakt med denne figuren, og de to representantene for henholdsvis himmel og helvete ser ut til å vurdere hverandres styrke. Utfallet er ikke gitt, men

senmiddelalderens billedbetraktere har nok satt sin lit til krusifikset som henger i vinduet, og som med all tydelighet viser hvorfor inkarnasjonen fant sted: Maria fødte ikke bare den jordiske Jesus. Han var samtidig Kristus.

Riktignok kan den blodige og sammensunkne figuren på korset se ynkelig ut, men lyset fra Gud omgir ham, som for å minne betrakteren om at Marias sønn har vendt tilbake til sitt himmelske opphav, etter å ha avsluttet oppdraget på jorden. Det er nå opp til det enkelte menneske å velge om evigheten skal tilbringes i himmelen eller i helvetet. Men Bosch viser hvor vanskelig dette valget kan være, til og med i dødsøyeblikket. Den gamle mannen i sengen strekker ut sine hender mot pengesekken, infisert av dødssynden *Grådighet*, og har nok ikke forstått visdommen i ordene ”Nej, du kann ingenting kan ta med dig dit du går. Du behöver inga pänningar när du vid porten står. För du kann ingenting ta med dig dit du går”, som trubaduren Cornelis Vreeswijk sang flere hundre år senere.

Til forskjell fra Provoosts noe kryptiske versjon av temaet *Døden og gnieren* (5) er billedspråket til Bosch klart og anskuelig, med en tydelig parallell til en liten andaktsbok om kunsten å dø, *Ars Moriendi*. Boken, som var populær i tysk og nederlandsk område på 1400-tallet, beskriver hvordan djevler rundt sengen utsetter den døende for mange fristelser, og hvordan engelen hele tiden oppmuntrer ham. Boken ender på oppbyggelig vis med at sjelen bæres opp til himmelen, mens djevlene fortviler. Like sikkert ser ikke utfallet ut til å være i bildet til Bosch.

Redselen for dødens pinsler førte til stor oppfinnsomhet i det å sikre seg frelse, gjennom ulike tiltak i menneskenes jordiske liv, lenge før de lå på sin seng og skulle dø. De som hadde råd til det, kunne kjøpe avlatsbrev, drive veldedighet og skjenke gaver til kirker og klostre, og også den utbredte valfartsvirksomheten i dette tidsrommet uttrykker sammen behov for å kjøpe seg en plass i himmelen. I tråd med slike gjerninger preget av ytre former for religiøs virksomhet kan vi betrakte den utbredte valfartsvirksomheten i dette tidsrommet. Og om ikke innsatsen hadde vært den beste i forkant av døden, kunne slektninger i etterkant betale for messer eller kirkens forbønn. All slik virksomhet, som egentlig ikke kan klassifisere som annet enn magi, utført for å oppnå en bestemt hensikt, var kombinert med pavekirkens tro på sakramentenenes egenverdi som frelsesmidler.

I dette strevet for å sikre mennesket en plass i himmelen var Maria den viktigste instansen man kunne ty til for å be om sjelens frelse. Som det fremgår av de mange dommedagsbildene tidlig på 1500-tallet, sitter Maria og Johannes på hver side av

Kristus når han, ofte ved hjelp av engelen Mikael, skiller de salige fra de fortapte. Også andre helgener kunne påkalles for at de skulle gå i forbønn for den dødes sjel, men Marias rolle som forbederske ble sett på som helt spesiell. Hennes innflytelse på Kristi avgjørelse ble ansett som så viktig at man oppfattet hennes forbønn nesten som garanti for en plass i himmelen. Mange tok dette for gitt uten å kjenne til den teologisk begrunnelsen, men for fransiskanerne og deres meningsfeller var hennes plass i himmelen selvsagt nøye forbundet med den syndefrie unnfangelsen, som ble feiret 8. desember.

#### 6.7.2 Festen for de to syndefrie unnfangelsene

Maria ble ifølge katolsk tro unnfanget 8. desember. Hendelsen som feires til minne om denne unnfangelsen, kalles Marias *passive* unnfangelse, for ikke å bli forvekslet med dagen for inkarnasjonen, den 25. mars. Den hendelsen kalles Marias *aktive* unnfangelse.<sup>163</sup> Begge dagene markerer Maria bebudelse, men det er 8. desember som står helt sentralt. Det kan virke underlig at det ikke er Kristi inkarnasjonsdag den 25. mars som er viktigst, men fransiskanernes vektlegging av Marias ubesmittede passive unnfangelse la grunnlaget for den store markeringen 8. desember. Innholdet i feiringen på begge de to festdagene dreier seg om den aktive unnfangelsen, da guddommen tok bolig i Maria.

8. desember markeres med liturgiske tekster om Marias møte med Gabriel og med scenisk fremføring av dette møtet. Det kan virke litt underlig at det er hendelsene rundt Kristi menneskevorden som feires på denne dagen. En skulle forvente at programmet for dagen dreide seg om Anna og Maria. Men ut fra religiøs logikk er det naturlig å poengtere at begge de to unnfangelsene egentlig dreier seg om Kristi inkarnasjon. Anna ble befruktet for å kunne sette til verden den kvinnen som skulle føde verdens frelser. Derfor er begge bebudelsedagene viet hans inkarnasjon.

I kirkenes bebudelsesopptrinn på de to festdagene var det gjerne korgutter som spilte rollene som Maria og Gabriel. Kanskje er det en slik scenisk fremføring van Eyck viser i *Washington-bebudelsen* (31). Bildet gir inntrykk av å fremstille en reell handling. Gabriel fremtrer her med barneansikt. Det som gutten bærer på ryggen, pretenderer tydeligvis ikke å illudere fjærkledde fuglevinger. I stedet ser van Eycks realisme her ut til å skulle fremstille så detaljert som mulig en teaterrekvisitt, der innsiden av vingen ikke består av fjær, men av et kostbart stoff. Den tydeligste indikasjonen på scenisk fremføring er imidlertid de altfor store klærne som engelen er iført, med et pluviale som

flyter ut over gulvet. Inntrykket som bildet gir av å fremstille to barns opptrinn i rollene som Gabriel og Maria, gir dem et noe lekent preg og skaper inntrykk av at deres opptreden foregår her og nå. (31)

#### 6.7.3 Bebudelse og frelse som tema i begravelsesseremonier

Om bebudelsen som tema kunne virke noe malplassert i feiringen den 8. desember, passer tilsynelatende bebudelse og begravelse enda dårligere sammen. Men med tanke på inkarnasjonens betydning for Kristi frelsergjerning hører temaene død og bebudelse naturlig sammen, på samme måte som Kristi fødsel hører sammen med hans død på korset. Barnet ble født inn i verden for nettopp å kunne ta på seg sin frelserrolle, og den lille guttens hvite klede i billedkunsten kan lett assosieres med Kristi liksvøp eller lende klede på korset. Selv den unge, nybakte moren kan fremstilles som litt betenkt, som om hun allerede har sønnens kommende lidelseshistorie i tankene. Blant annet i van Eycks *Madonna i kirken* er denne relasjonen mellom barnet og den korsfestede helt tydelig.

Opphavet til bebudelsesfremvisningen og andre liturgiske opptrinn var fromme katolikkers behov for å se lidelseshistorien i anskuelig og dramatisert form. I franske klostre hadde det på 900- og 1000-tallet blitt tatt i bruk vekselsanger under påskeseremoniene. Disse sangene var en mellomting mellom messe og drama. Etter hvert kom andre temaer enn pasjonshistorien til, og sangene ble endret til replikkevekslinger, der latinen ble erstattet av morsmålet. Dermed var de kirkelige festdagens sceniske fremføringer et faktum.<sup>164</sup>

Det var ikke alltid overensstemmelse mellom opptrinnets tema og innholdet i festdagen eller anledningen der opptrinnene fant sted. Det var for eksempel vanlig å fremføre bebudelsen i forbindelse med begravelser. Dermed fikk man på slike dager to visuelle påminnelser om inkarnasjonens betydning for den avdøde, gjennom bildet på altertavlen og gjennom det sceniske opptrinnet. Dette var blant annet tilfellet for sognekirken i Calheta, og også for de andre kirkene på Madeira der Gabriel og Maria opptrådte på utsiden av skapdørene, før de havnet på museum midt på 1900-tallet.

#### 6.7.4 Arven fra gotikken

Senmiddelalderens bebudelsesbilder har røtter i høymiddelalderens religiøsitet, der Maria-dyrkelsen og gotikkens byggverk var sentrale elementer. Den himmelstrebende arkitekturen hadde en rent idébærende funksjon, mens kirkerommets ikonografi ga det hellige



en konkret form. Ved hjelp av krusifikser, Marias-kulpturer og andre billeduttrykk ble idéen om guddommens inkarnasjon omdannet til noe nært og forståelig. I dette kirkerommet, som både formidlet en idé og ga den en fysisk form, fant messen sted. Dens helt sentrale innhold var nattverdens sakramente, der Kristi legeme og blod på mirakuløst vis ble forvandlet til brød og vin.

Tidligere i oppgaven er det vist hvordan messens rituelle innhold etter hvert ble supplert med forkynnelse. Den foregikk på morsmålet og bidro til å spre de teologiske forklaringene på hva som egentlig foregikk når Gud Fader ble født som menneske og når Kristus lot seg forvandle til messens hellige vin og oblat. Forkynnelsen bidro til å øke folks kunnskap om inkarnasjonens og transsubstansjonens under, men ordet fortrenget aldri bildet som innfallsport til troens mysterium. Særlig Maria-skikkelsen var i denne sammenheng helt sentral i middelalderens religiøse liv.

#### 6.7.5 Angelusbønn

**Også utenfor kirkerommet ble Maria tilbedt. Understrekingen av hennes betydning i folks dagligliv ga seg i 1327 et spesielt utslag. Da ble kirkene påbudt å ringe med klokkene tre ganger om dagen.<sup>165</sup> Dette ble vedtatt ved en pavelig bulle, og hensikten var å minne folk på å be Maria-bønnen, som begynner slik: *Angelus Domini nuntiavit Mariae...* (Herrens engel brakte Maria det budskapet...). Bønnen inneholder et vers fra Lukas' bebudelsesberetning, og fortsetter med Elisabeths hilsen til Maria. Deretter avsluttes bønnen med et Amen. Basert på en moderne, norsk oversettelse av de to versene fra Lukas-evangeliet lyder bønnen slik:**

Da engelen kom inn til henne, sa han:  
"Guds fred, du som har fått nåde!  
Herren er med deg!" (engelens hilsen  
til Maria, Luk. 1.28).  
"Velsignet er du blant kvinner, og  
velsignet er barnet du bærer!"  
(Elisabeths hilsen, Luk. 1.42).  
"Jesus Kristus, Amen." <sup>166</sup>

Både selve bønnen og klokkingen ble kalt *Angelus*, ut fra det første ordet i bønnen. Dette fenomenet, en kristen parallell til de islamske bønneropene fra

minaretene, vitner om den helt sentrale betydningen Maria hadde i middelalderen, og hvor sterkt bebudelsestemaet ble vektlagt.

*Angelus*-bønnen rommet ikke bare forestillingene om selve bebudelsen. I folks bevissthet ble denne bønnen om engelens budkap til Maria forbundet med idéen om Marias ubesmittethet: ”Ud i de videste Kredse trængte nu den fransiskanske Lære om hendes ubesmittede Undfangelse (d.v.s. hennes *passive* unnfangelse, min anm), trods Dominikanernes Modstand. Marias guddommelige Ophøjethed naaede dermed til det Punkt, hvor hun kom til at staa de stakkels jordiske Væsener altfor fjern.”<sup>167</sup> Denne opphøyde rollen som Maria fikk, var en av grunnene til at Anna ble hennes konkurrent som tilbedelsesobjekt: ”Den naive Folkefromhed fandt da en Erstatning i hendes (Marias, min anm.) apokryfe, mere jordisk opfattede Moder Anna.”<sup>168</sup> Men som påpekt tidligere i oppgaven (se s. 75), var dette Anna-fokuset særlig fremtredende i nordlige områder av Europa. Det var Maria som i hovedsak ble stående som en påle i middelalderens religiøse liv, og kirkehistorikeren Hjalmar Holmquist tar ikke for drøyt i når han i sin omtale av gotikken hevder at ”Mariadyrkelsen gav den bildende Kunst et af dens kærester emner.”<sup>169</sup>

#### 6.7.6 Relikvier, valfarter, donasjoner og troen på mirakler

Selv om dyrkelsen av Maria holdt seg stabil gjennom middelalderen, antok den ulike former. Medlidenheten med den sørgende Maria stod sentralt på 1300-tallet, og også gjennom mesteparten av 1400-tallet var tilbedelsen av Maria preget av indre fromhetsliv. Men på 1500-tallet ser vi tendensen til en mer instrumentell dyrking av både Maria og andre helgener. Det skjer parallelt med en økende bruk av relikvier og troen på mirakler. ”Helgeners Udnævnelse og Relikviers Virkning afhang jo af Underet. Det mirakuløse tog, med Kirkens direkte eller indirekte billigelse, aldeles Overhaand i den grove folketro. Rene Underepidemier bredte sig. I Paasken 1501 udspreddes i Maastricht Rygtet om, at Korset og Marterredskaberne aftegnede sig paa de troendes Klæder. Alle saa det, og med utrolig Hast bredte Korsunderet sig fra Rhinen til Polen, fra Tyrol til Danmark. Det er karakteristisk for Tidens religiøse Stemning, at dette Underet ikke opfattedes som et Tegn paa Guds Barmhjertighed, men som et sikkert Forbud paa den sig nærmende Vrede.”<sup>170</sup>

Innenfor denne rammen av utbredt angst for den nært forestående dommens dag ble de ytre formene for religiøst liv helt fremherskende. Folk kjøpte seg avlatsbrev, og hadde man råd til det, gav man kirken kostbare gaver. Gavmildheten overfor kirken ble større enn noensinne, over hele Europa.<sup>171</sup> Blant annet var altertavler et viktig donasjonsobjekt. Og folk

som hadde råd til det, skaffet seg relikvier. Disse gjenstandene ble ansett som atskillig mer virksomme enn avlaten. Som et eksempel på det enorme omfanget av relikvier først på 1500-tallet kan nevnes samlingen til kurfyrsten av Wittenberg, Fredrik den Vise, mannen som for ettertiden skulle bli stående i folks bevissthet som ”Luthers kurfyrste”. I forbindelse med en vellykket innkjøpsreise til Jerusalem i 1518 ble hans samling utvidet, og den inneholdt da mer enn sytten tusen gjenstander, blant annet en dråpe melk fra Marias bryst.<sup>172</sup>

Også helgenbilder fikk i dette tidsrommet noe av den samme funksjonen som relikviene hadde. Alterbilder og skulpturer ble midler som på magisk vis kunne sikre tilbederen frelse fra helvetets pinsler. Enkelte billedfremstillinger av hellige, ikke minst av Maria og Kristus, fikk en spesiell betydning, og folk valfartet for å oppsøke de stedene hvor bildene fantes. Et tresnitt fra 1519 viser den store tilstrømningen til Regensburg, der en stor Maria-skulptur rager opp på en høy sokkel utenfor et provisorisk Maria-kapell, oppført i påvente av en ny Maria-kirke (76). Store folkemengder strømmer til, og de som befinner seg nærmest Maria-figuren, later til å være i ekstase. Men geberdene til disse menneskene skyldes ikke nødvendigvis bare eksaltert, mystisk innlevelse, på linje med den hellige Birgittas religiøse opplevelser på 1300-talet. Den måten de valfartende i Regensburg forholder seg til Maria på, kan også være et resultat av tillærte normer for hvordan man skulle forholde seg i en slik situasjon. Tresnittet antyder dette i sin presentasjon av de menneskene som befinner seg i ytterkanten av den åpne plassen. De virker totalt upåvirket av tilbedelsen som foregår midt i bildet. Slik de står, tett sammen, venter de kanskje bare på selv å få slippe til ved valfartsmålet.

## 6.8 Oppsummering av kapitlet

**Som ramme for dette kapitlet viser jeg til noen sentrale funksjoner altertavler hadde i senmiddelalderen. Det er særlig to forhold som vektlegges: På den ene siden folkereligiositetens Maria-tilbedelse, basert på visuelle opplevelser og intuitiv forståelse av bildets budskap, og på den annen side kirkens behov for å forklare Maria-læren, med bildet som medium. I tillegg omtales helt på slutten av kapitlet den mer ytre og rent rituell pregede Maria-tilbedelsen som kjennetegnet Provoosts samtid.**

**Jeg viser hvordan disse ulike bruksmåtene avhenger av øyet som ser, og hvordan Provoosts *Madeira-bebudelsen* egner seg både som teologisk utredning og som utgangspunkt for en mer emosjonelt preget andakt. På Madeira var ikke behovet så stort for å bruke Provoosts bilde i kampen for fransiskanernes Maria-lære. Tavlen har**

derfor kunnet fremstå som et helt naturlig uttrykk for den ubesmittede Maria, på linje med Vélazquez' bilde fra 1618 (33).

Dette fokuset på Marias renhet understrekes av at Anna aldri fikk en selvstendig posisjon på Madeira. Når Anna ble fremstilt, var det for å minne om Marias fritak fra arvesynden. Denne måten å fremstille Anna på understreker den fransiskanske innflytelsen på øya. Derfor behøver det ikke være kirken selv som har bestilt *Madeira-bebudelsen* fra Flandern, med tydelig beskjed til Provoost om hvordan bildet skulle utformes. Bildet kan like gjerne ha hatt funksjon av donasjonsobjekt, gitt av en av øyas sukkerbaroner som ønsket å sikre seg en plass i himmelen. Om dette er tilfellet, kan det være giveren selv som har bestemt tavlens innhold, eller innhold og utforming kan være resultat av et felles ønske fra giver og mottaker. Med øyas entydige fransiskanske dominans burde ikke et slikt samarbeid ha bydd på stor teologisk uenighet om tavlens innhold og utforming.

Uten teologiske stridigheter, og med fraværet av en selvstendig Anna-dyrking, kunne Maria i ro og fred bli tilbedt på Madeira, og i kirkene kunne bebudelsesbilder fungere som en stadig påminnelse om inkarnasjonens under og om Marias rolle i ”firenigheten”. Dessuten ble bildets visuelle beretning om Kristi inkarnasjon og Marias renhet supplert med andre sanseinntrykk, formidlet av liturgisk praksis der sceniske fremføringer av bebudelsen spilte en stor rolle, både på Marias høytidsdager og i forbindelse med begravelser.

Når altertavlen ble åpnet på kirkens store festdager, var det ikke Gabriel og Maria som prydet de to fløydørene over alteret. Da var det i stedet to sentrale fransiskanske helgener som kom til syne, Frans og Antonius. Deres identitet kan bestemmes ut fra attributtene de er utstyrt med. Den ene hadde betydning som ordenens grunnlegger. Den andre, født i Lisboa, nøy stor popularitet i hele det portugisiske området, men var også en yndet helgen for alle fransiskanere, faktisk så populær at han kunne gjøre Frans rangen stridig. Antonius var en berømt predikant, og ble av Frans utpekt som ordenens første teologiske lærer.

De to helgenene representerer to ytterpunkter innen den fransiskanske ordenen. Frans selv står for den enkle og inderlige fromhet. Antonius, som ordenens første lærer, kan stå som representant for den analytiske virksomheten som senere skulle komme til å kjennetegne denne ordenen. Disse to fransiskanerne kan derfor sies å symbolisere de to tilnærmingmåtene til *Madeira-bebudelsen* som er omtalt ovenfor, den ene basert på emosjonell fordypning, den andre på en rasjonell forståelse av bildets budskap.

## 7 KONKLUSJON

Gjennomgangen av *Madeira-bebudelsens* innhold og vurderingen av bildets mulige funksjon i kirken viser at dette bildet i større grad kan ha blitt oppfattet som en Maria-fremstilling enn som en bebudelsesscene. Mangelen på samspill mellom Maria og engelen bidrar til at de to, plassert på hver sin fløy, får et preg av å være separate symboluttrykk for inkarnasjonen.

Som symbol på det hellige er Gabriel praktfullt utstyrt i sitt gullskimrende pluviale. Maria er mer nøkternt fremstilt, og det er bare hennes stråleglorie som tydelig markerer hennes himmelske tilhørighet.

Slik Maria er fremstilt i *Madeira-bebudelsen*, gjenspeiles den dominerende stillingen hun hadde på Provoosts tid. Fokuset på Maria og tilbedelsen av henne knyttet sammen fransiskansk teologi, pavekirkens liturgi og det enkelte menneskes personlige trosliv og religionsutøvelse. Med tidens voldsomme fokus på en snarlig dommens dag hadde Maria en viktig posisjon. Gjennom sin forbederrolle kunne hun påvirke sønnens avgjørelser i arbeidet med å skille de syndige fra de rettferdige. Maria opptrer her i det ene ytterpunktet av sin rolle som Kristi mor. Det andre ytterpunktet er øyeblikket da Maria overfor Gabriel sier seg villig til å ta på seg rollen som gudedeføderske. Det er denne handlingen, konkretisert ved billedkunstens bebudelsescener, som la grunnlaget for at Frelseren kunne dø på korset, for at menneskene på dommens dag skulle ha mulighet til å oppnå en plass i himmelen.

I et slikt perspektiv har en fortellende billedfremstilling av bebudelsen kun en symbolsk funksjon. Gabriel og Maria kan derfor, som i kirken i Calheta (3), skilles fra hverandre uten at bildets symbolverdi går tapt. Selv som eneste person over alteret ville Gabriel ha kunnet vekke til live betrakterens forestillinger om bebudelse, Kristi inkarnasjon og Marias rolle som ubesmittet gudedeføderske, fortutsatt at bildet hadde vært utstyrt med motiver som symboliserer bebudelsen. Om på den annen side Maria hadde opptrådt alene, ville denne figuren ha samme funksjon som van Eycks *Madonna i kirken* (32), der alle Marias roller sammenfattes i ett bilde, og der hun uløselig knyttes opp mot Kristi frelsergjerning.

Først når de to fløyene samles til ett bilde, som i *Museu de Arte Sacra*, kan den opprinnelige dobbeltbunnen i bildet fattes.



## Noter

- 1 M.C. Zagallo, *A Pintura dos séculos XV e XVI da Ihla da Madeira* (1943) s. 31.
- 2 E. Panofsky, *Billedkunst og billedtolkning: udvalgte artikler* (1984) s. 36.
- 3 D. Carrier, „Naturalism and Allegory in Flemish Painting“, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1987) s. 247.
- 4 E. Panofsky, *Billedkunst og billedtolkning: udvalgte artikler* (1984) s. 29.
- 5 J.H.Emminghaus, „Verkündigung an Maria“, *Lexikon der christlichen Ikonographie* B. 4 (1988) s. 430.
- 6 L. Deam, „Flemish versus Netherlandish: a discourse of nationalism“, *Renaissance Quarterly* (1998). Hele artiklen.
- 7 R. Spronk, *Jan Provoost. Art Historical and technical Examinations*. Vol. 1-2.
- 8 G. Duwe, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts* (1994) s. 139.
- 9 Samme sted.
- 10 R. Spronk, „Jan Provoost“, *Bruges and the Renaissance* (1998) s. 94.
- 11 Samme verk s. 95.
- 12 *The Dictionary of Art* (1996) „Provoost, Jan“.
- 13 R. Spronk, „Jan Provoost“, *Bruges and the Renaissance* (1998) s. 94.
- 14 N. Geinaert, „Culture and Mentality“, *Bruges and the Renaissance* (1998) s. 33.
- 15 R. Spronk, „Jan Provoost“, *Bruges and the Renaissance* (1998) ss. 94-95.
- 16 Samme sted.
- 17 Samme verk ss. 95, 105.
- 18 Samme verk s. 95.
- 19 Samme verk s. 94.
- 20 *Arte Flamengo* (1997) s. 88.
- 21 *Vila* kan oversettes med landsby. Calhetas status skyldes stedets gode havnemuligheter.
- 22 Se avsnitt 1.1.
- 23 *Arte Flamengo* (1997) s. 88.
- 24 Samme sted.
- 25 M. C. Zagallo, *A Pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira* (1943) s. 31.
- 26 Samme verk ss. 33-34.
- 27 Sveitsisk kunsthistoriker/teoretiker som i sitt hovedverk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), i tilslutning til kunstteoretikeren Riegl, legger frem sine formanalytiske synspunkter.
- 28 E. Panofsky, *Billedkunst og billedtolkning: udvalgte artikler* (1984) s. 28.
- 29 J. Veiteberg, „Bildespråk og bildeanalyse – ein introduksjon“, *Med og utan rammar. Sytten artiklar om bilde* (1988) ss. 17-18.
- 30 *Arte Flamengo* (1997) s. 88.
- 31 *The Dictionary of Art* (1996) „Provoost, Jan“.
- 32 Luk. 1,26-38.

- 33 I det apokryfe Jakobevangeliets fortelles det at Maria var ved brønnen for å hente vann da hun ble oppsøkt av Gabriel.
- 34 Nominalismen er læren om at allmennebegreper ikke har reell eksisten, men bare er *navn* på begrepene. Denne læren førte til at fokus ble rettet mot de enkelte gjenstandene. Wilhelm Occam var en av de sentrale nominalistene i middelalderen, og regnes som innlederen av empirisk erkjennelsesteori.
- 35 Universalistriden er den debatten som pågikk i middelalderen om allmennebegrepene
- 36 H. Holmquist, J. Nørregaard, *Kirkehistorie Bind 1. Oldtid og middelalder* (1946) s. 560.
- 37 Devotio moderna kalles en bevegelse i middelalderen preget av inderlighet i gudsdyrkelsen. Bevegelsen startet på 1300-tallet og fortsatte utover i det neste århundret, da den fikk preg av handlingsrettet virksomhet i Kristi etterfølgelse.
- 38 H. Holmquist, J. Nørregaard, *Kirkehistorie Bind 1. Oldtid og middelalder* (1946) s. 577.
- 39 Robert Campins „Mérodealter“ innleder den flamske 1400-tallskunsten der bildene bærer preg av en realistisk fremstilling, og der den sakrale sfæren flyttes inn i hverdagslige omgivelser.
- 40 Ainsworth, M.W. & M.P.J. Martens, *Petrus Christus. Renaissance master of Bruges* (1994) s. 142.
- 41 Samme sted.
- 42 G. Duwe, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts* (1994) s. 70.
- 43 Broederlam, Melchior“, *Dreyers kunstsleksikon B. 2* (1990) s. 78.
- 44 J.P. Cooper, *Symbol-lex* (1989) s. 128
- 45 N.A. Bringéus, „Maria med sömnaden och Josef med ljuset“ Vetenskapssocieteten i Lund Årbok (1990) s. 27.
- 46 M. Pfister-Burkharter, „Lillie“, *Lexikon der christlichen Ikonographie B. 3* (1988) s.102.
- 47 J.R. Porter, *Illustrert nøkkel til Bibelen* (1996) s. 155.
- 48 J.P. Cooper, *Symbol-lex* (1989) s. 128. Den ubesmittede unnfangelse dreier seg om Annas mirakuløse unnfangelse av sin datter Maria. I det øyeblikk unnfangelsen fant sted, ble Maria fritatt fra arvesynden. Utenom henne var det bare Kristus som var unnfanget og født som syndefri.
- 49 Samme verk s. 127
- 50 N.A. Bringéus, „Maria med sömnaden och Josef med ljuset“ *Vetenskapssocieteten i Lund Årbok* (1990) s. 27.
- 51 G. Duwe, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts* (1994) s. 32.
- 52 M. Pfister-Burkharter, „Lillie“, *Lexikon der christlichen Ikonographie B. 3* (1988) s. 101.
- 53 M. Meiss, *The Painter's Choice. Problems in the Interpretation of Renaissance Art* (1976) s. 10.
- 54 Samme verk s. 5.
- 55 M. Baxandall, *Painting and Experience in fifteenth Century Italy: a primer in the history of pictorial style* (1998) s. 45.
- 56 G. Duwe, *Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts* (1994) s. 26.



- 57 Samme verk, illustrasjoner ss. 189, 190, 192, 193, 194, 196, 199, 202, 203, 205, 206.
- 58 M. Pfister-Burkharter, „Lillie“, *Lexikon der christlichen Ikonographie* B. 3 (1988) s.101.
- 59 H.L. Sørensen, *Norsk skoleflora. Til bruk ved undervisning og botaniske utferder* (1951) s. 27.
- 60 B. Bech, *Kristendommens bilder – en symbolverden* (1955) s. 60.
- 61 H. Holmquist, J. Nørregaard, *Kirkehistorie Bind 1. Oldtid og middelalder* (1946) s. 468.
- 62 Samme verk s. 466.
- 63 Samme sted.
- 64 Samme verk s. 573.
- 65 Bønnen til Maria begynner med ordene „Angelus domini“ (fra Lukas’ beretning om bebudelsesengelen som oppsøkte Maria, Luk. 1,28).
- 66 H. Holmquist, J. Nørregaard, *Kirkehistorie Bind 1. Oldtid og middelalder* (1946) s. 572.
- 67 Treenighetslæren innebærer at Kristi mor nødvendigvis også må inneha rollen som Guds mor, siden Kristus er Guds nedstigning til jorden.
- 68 H. Papastavrou, „Le Symbolism de la colonne dans la scène de l’annonciation“, *Deltion tes Christianikes archaiologikes Hetaireias* (1991).
- 69 Samme verk s. 149.
- 70 Samme verk s. 153.
- 71 Samme verk s. 150.
- 72 Samme verk s. 152.
- 73 B. Bech, *Kristendommens bilder – en symbolverden* (1955) s. 48.
- 74 G. Duwe, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts* (1994) s. 155.
- 75 M. Baxandall, *Painting and Experience in fifteenth Century Ital; a primer in the history of pictorial style* (1998) s. 45.
- 76 Luk. 1, 42-45.
- 77 *Jesu liv i konsten*: Nationalmuseum 20. sept. – 3. jan. 1973. Stockholm (1973) ss. 30-33.
- 78 M. Lechner, „Heimsuchung Mariens“ *Lexikon der christlichen Ikonographie* B. 2. (1988) ss. 229-230
- 79 E. Bergendahl Hohler, „Vår forståelse av middelalderens ikonografi“ *Kirkekunst og kirkearkeologi* (1993) s. 128.
- 80 J.O. Hand, C.A. Metzger, R. Spronk, *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* (2006) ss. 110-111.
- 81 Dan. 9, 20-27.
- 82 G. Duwe, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts* (1994) s. 16.
- 83 R. Rosenfeld, „Schriftband“ *Lexikon der christlichen Ikonographie* B. 4 (1988) s. 126.
- 84 J.O. Hand, C.A. Metzger, R. Spronk, *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* (2006) ss. 145, 317.
- 85 „Se jeg er Herrens tjenerinne: meg skje etter ditt ord!“.
- 86 Luk.1,28-38.
- 87 J. Lissaigne, G.C Argan, *The fifteenth Century: from van Eyck til Botticelli* (1955) s. 79.
- 88 S. Lüken, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen* (2000) s. 31.
- 89 Samme sted s. 321. Lüken bruker her betegnelsen *obvious symbolism*.
- 90 G. Jászai, „Geburt Mariens“ *Lexikon der christlichen Ikonographie* B. 2 (1988) s. 122.
- 91 J. Lissaigne, G.C. Argan, *The fifteenth Century: from van Eyck til Botticelli* (1955) s.79.
- 92 Jesus åpenbarte seg (Jesu aller første epifani) overfor Johannes da de begge fortsatt var i
- 93 sine mødres liv. Og det var Johannes som døpte Jesus.
- 94 H.P. Janson, *Verdenskunstens Historie Bind 2* (1978) s. 142.

- 95 S. Koslow, „The Curtain-Sack: Newly Discovered Incarnation Motif in Rogier van der Weyden's *Columba Annunciation*“ *Artibus et Historiae* (1988) s. 23.
- 96 Samme verk s. 9.
- 97 Samme verk s. 11.
- 98 G. Duwe, *Maria in der niederl. Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts* (1994) s. 33.
- 99 S. Koslow, „The Curtain-Sack: Newly Discovered Incarnation Motif in Rogier van der Weyden's *Columba Annunciation*“ *Artibus et Historiae* (1988) s. 11.
- 100 G. Duwe, *Maria in der niederl. Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts* (1994) s. 132.
- 101 S. Koslow, „The Curtain-Sack: Newly Discovered Incarnation Motif in Rogier van der Weyden's *Columba Annunciation*“ *Artibus et Historiae* (1988) s. 14.
- 102 Samme verk s. 23.
- 103 Samme verk s. 24.
- 104 Samme verk s. 26.
- 105 Samme verk s. 27.
- 106 Samme sted.
- 107 Samme verk s. 13.
- 108 Samme sted.
- 109 Samme verk s. 27.
- 110 G. Duwe, *Maria in der niederl. Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts* (1994) s. 135.
- 110 J.H. Emminghaus, „Verkündigung an Maria“, *Lexikon der christlichen Ikonographie* B. 4 (1988) s. 432.
- 111 Jes. 7,14.
- 112 J.H. Emminghaus, „Verkündigung an Maria“, *Lexikon der christlichen Ikonographie* B. 4 (1988) s. 432.
- 113 Matt. 1,8-23.
- 114 J.O. Hand, C.A. Metzger, R. Spronk, *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* (2006).
- 115 Samme verk, med bilde av Gabriel og Maria ss. 71-72.
- 116 G. Duwe, *Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts* (1994) s. 78, hvor bildet blir omtalt.
- 117 S. Lüken, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen* (2000). I denne boken er Maria avbildet med glorie i 79 av 107 tillfeller.
- 118 Bellegambe var bare 18 år da Provoost, etter Marmions død, giftet seg med Marmions enke og overtok verkstedet.
- 119 „Bellegambe, J.“ *Dreyers kunstleksikon* B.1 (1990) s. 136.
- 120 C. Harbison, „Realism and Symbolism in Early Flemish Painting“ *The Art Bulletin* 4 (1984) s. 590.
- 121 Samme verk ss. 590-591.
- 122 Luk. 1,31.
- 123 *Maria kalles den nye Eva, fordi Maria skal gjenopprette tilstanden fra før syndefallet.*
- 124 W. Lang, „Immaculata, Hochfest der Ohne Erbsünde empfangene Jungfrau“ *Der Fels* Nr. 12 (1997) s. 339.
- 125 *Samme verk s. 340.*
- 126 *Samme sted.*

- 127 „Jomfru Marias uplettede unnfangelse“. Hentet fra Den katolske kirkes nettsted katolsk.no på adressen: <http://www.katolsk.no/biografi/des08.htm>
- 128 K. Arnold „Bilder und Verehrung der Heiligen Anna, Maria, Joseph und des Jesuskindes  
in Kunst, Literatur und Frömmigkeit um 1500“ Maria in der Welt (1993) s. 156.
- 129 O. Hand, C.A. Metzger, R. Spronk, *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* (2006) s. 104: Jan Massys, Quentin Massys'sønn, kan ha malt dette diptykonet.
- 130 Samme verk ss. 106, 107. Her finnes avbildning av Quentins?/Jans? to diptykonfløyer.
- 131 Arte Flamengo s. 65: Bebudelsen, begynnelsen av 1500-tallet, tilskrevet Joos van Cleve, og s. 71: Bebudelsen, ca. 1510-1515, tilskrevet van Cleve og medarbeidere.
- 132 W. Lang, „Immaculata, Hochfest der Ohne Erbsünde empfangene Jungfrau“ Der Fels Nr. 12 (1997) s. 340.
- C. Harbison, „Realism and Symbolism in Early Flemish Painting“ The Art Bulletin 4 (1984) s. 590
- 134 . Samme sted
- 135 Joh. Åpenbaring, 12,1.
- 136 Benevnelsen *Månesigd-madonna* skyldes at månen ble skiftet ut med en månesigd.
- 137 H. Sachs, E. Badstübner, H. Neumann, *Christliche Ikonographie in Stichwörten* (1996) ss. 261, 350.
- 138 H. Holmquist, J. Nørregaard, *Kirkehistorie Bind 1. Oldtid og middelalder* (1946) s. 448.
- 139 C. Brinker, „Marienbilder – Marienrollen“ Maria in der Welt (1993) s. 56.
- 140 J. Fournée, „Himmelfahrt Mariens“, *Lexikon der christlichen Ikonographie* B. 2 (1988) s. 278.
- 141 Samme verk s. 277.
- 142 H. Holmquist, J. Nørregaard, *Kirkehistorie Bind 1. Oldtid og middelalder* (1946) s. 466.
- 143 T. Borgersen, H. Ellingson, *Bildeanalyse. Didaktikk og metode* (1993) ss. 13-18.
- 144 F. Vermeulen, „The Commercialization of Art: Painting and Sculpture in Sixteenth-Century Antwerp“ (2001) ss. 46-58.
- 145 Markedet, der både nødvendighetsartikler og kostbare verdigjenstander ble solgt, og der kunstnere og kunsthandlere kunne leie seg plass for å selge sine produkter. På markedene opererte blant annet de portugisiske feitores som omtales i forordet, og her kunne private rike borgere handle inn kunstverk til eget bruk eller som gaver til kirker og klostre. Og blant de mange verdigjenstandene på *pand* var malerier relativt billige sammenlignet med for eksempel vevde veggtepper og gjenstander av edelt metall, og derfor populære som donasjonsobjekter.
- 146 Arte Flamengo s. 88.
- 147 Omtalt nærmere i avsnitt 5.2.2.
- 148 K.U. Tremp, „Eine Werbekampagne für die befleckte Empfängnis: der Jetzerhandel in Bern (1507-1509) Maria in der Welt (1993) s. 334.
- 149 Samme verk s. 330.

- 150 Samme verk ss. 323-334.
- 151 K. Arnold „Bilder und Verehrung der Heiligen Anna, Maria, Joseph und des Jesuskindes in Kunst, Literatur und Frömmigkeit um 1500“ *Maria in der Welt* (1993) s. 153.
- 152 Samme verk s. 162.
- 153 Samme verk s. 158.
- 154 Samme sted.
- 155 H. Holmquist, J. Nørregaard, *Kirkehistorie Bind 1. Oldtid og middelalder* (1946) s. 575.
- 156 Samme verk s. 573.
- 157 K. Arnold „Bilder und Verehrung der Heiligen Anna, Maria, Joseph und des Jesuskindes in kunst, Literatur und Frömmigkeit um 1500“ *Maria in der Welt* (1993) s. 156.
- 158 Samme verk s. 166.
- 159 H. Holmquist, J. Nørregaard, *Kirkehistorie Bind 1. Oldtid og middelalder* (1946) ss. 572-573.
- 160 *Arte Flamengo* s. 57, hvor dette bildet vises. Det er attribuert til *Adorasjonsmesteren av Machico*; slutten av 1400-tallet, 51x39cm.
- 161 K.U. Tremp, „Eine Werbekampagne für die befleckte Empfängnis: der jetzerhandel in Bern (1507-1509)“ *Maria in der Welt* (1993) s. 325.
- 162 *Arte Flamengo* s. 71, hvor *Inkarnasjonstriptykonet*, malt av Joos van Cleve; 1510-1515, 288x155, er avbildet.
- 163 W. Lang, „Immaculata, Hochfest der Ohne Erbsünde empfangene Jungfrau“ *Der Fels* Nr. 12 (1997) s. 339.
- 164 H. Holmquist, J. Nørregaard, *Kirkehistorie Bind 1. Oldtid og middelalder* (1946) s. 473.
- 165 Samme verk s. 573.
- 166 Samme sted.
- 167 Samme sted.
- 168 Samme verk s. 574.
- 169 Samme verk s. 469.
- 170 Samme verk s. 574.
- 171 Samme verk s. 573.
- 172 Samme verk s. 574.

## LITTERATURLISTE

- Ainsworth, M.W. & M.P.J. Martens. *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges*.  
New York 1994. The Metropolitan Museum of Art.
- Antwerp Altarpieces. 15<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> century*. 1. Catalogue. H. Nieuwdorp (ed.) Antwerp 1993.  
Museum voor Religieuze Kunst.
- Arnold, K. Die heilige Familie. Bilder und Verehrung der Heiligen Anna, Maria, Joseph und  
des Jesuskindes in Kunst, Literatur und Frömmigkeit um 1500. In *Maria in der Welt*.  
*Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.-18. Jahrhundert* S. 153-174, Zürich  
1993. Chronos Verlag.
- Arte Flamenga*. Textos: Pereira, F.A.B. & L. Clode. Museu de Arte Sacra do Funchal.  
Lisboa 1997.
- Baxandall, M. *Painting and experience in fifteenth century Italy; a primer in the history of  
pictorial style*. 2nd ed. Oxford 1988. Oxford University Press.
- Baxandall, M. *Patterns of Intention; on the Historical Explanation of Pictures*. New Haven,  
Conn. 1985. Yale University Press.
- Bech, B. *Kristendommens billeder – en symbolverden*. Aarhus 1995. Systime.
- Bek, L. ”Mellom symbol og fiktion. Et billedmotivs forvandling på tærskelen til  
Renæssansen”. I *Synsvinkler på kunsthistorien* s. 54-82. Aarhus 1991.  
Aarhus Universitetsforlag.
- Bergström, I. ”Disguised Symbolism in ”Madonna” Pictures and Still Life”. *The Burlington  
Magazine* Vol. 97, No. 631, Oct. (1955) 303-308.
- Biedermann, H. *Symbolleksikon*. Oslo 1992. Cappelen.
- Billedkunsten; epoker og ismer gjennom tidene*. Sandro Sproccati (red.). Oslo 1991.  
Gyldendal.
- Borgersen, T., H. Ellingson *Bildeanalyse. Didaktikk og metode*. 2. Opplag. 1993. Cappelen.
- Bringéus, N.A. ”Maria med sömnaden och Josef med ljuset”. *Vetenskapssocieteten i Lund  
Årsbok* (1990) s. 17-39. Lund University Press.
- Brinker, C. Marienbilder – Marienrollen. Das Marienlob des Pseudo-Gottfried von  
Strassburg. In *Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.-  
18. Jahrhundert* S. 53-80, Zürich 1993. Chronos Verlag.
- Bruges and the Renaissance: Memling to Pourbus*. M.P.J. Martens (ed.) Gent 1998. Ludion.
- Carli, E., J.Guidol & G. Souchal. *Det gotiske maleri*. Oslo 1965. Gyldendal.

- Carrier, D. "Naturalism and Allegory in Flemish Painting". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 45 (1987) 236-249.
- Cooper, J.P. *Symbol-lex*. Oslo 1993. Hilt og Hansteen.
- Deam, L. "Flemish versus Netherlandish: a discourse of nationalism". *Renaissance Quarterly* Vol. 51, March 22 (1998).
- Derveaux –Van Ussel, G. \* Cat.14: "Virgin Mary Altarpiece". In *Antwerp Altarpieces. 15<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> century*, pp. 98-104, H. Nieuwdorp (ed.) Antwerp 1993. Museum voor Religieuze **Kunst**.
- The Dictionary of Art*. Jane Turner (ed.) London 1996. Macmillan Publishers Ltd.
- Dreyers kunstsleksikon*. 12 bind. Jørnes, B., P.M. Hornung (red.) Oslo 1989. Dreyer.
- Duwe, G. *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*. Berlin 1994. P. Lang.
- Dvorák, M. *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*. München 1928. Piper Verlag.
- Early Netherlandish Painting at the Crossroads: a Critical Look at Current Methodologies*. M.W. Ainsworth (ed.) New York 2001. The Metropolitan Museum of Art.
- Eliade, M. *Det hellige og det profane*. Oslo 1969. Gyldendal.
- Emminghaus, J.H. "Verkündigung an Maria". In *Lexikon der christlichen Ikonographie*, B. 4. S. 422-437. Roma 1994. Herder.
- Essays in Context: Unfolding the Netherlandish Diptych*. Hand, J.O. & R. Spronk (eds.) New Haven, Conn. 2007. Yale University Press.
- Fernau, J. *Rabén & Sjögrens lexikon över äldre konst*. Stockholm 1959. Rabén & Sjögren
- Fett, H. *Vår Frue Jomfru Maria*. Oslo 1937. Gyldendal.
- Fournée, J. "Himmelfahrt Mariens" In *Lexikon der christlichen Ikonographie*, B. 2. S. 276-283. Roma 1994. Herder.
- Friedländer, M.J. *Early Netherlandish Painting*. Vol. 1-14. Sijthoff 1967-1976. Leyden.
- Friedländer, M.J. *Von Eyck bis Bruegel: Studien zur Geschichte der niederländischen Malerei*. Berlin 1916.
- Geirnaert, N. & L. Vandamme. "Culture and Mentality" In *Bruges and the Renaissance*, pp. 33-42, M.P.J. Martens (ed.) Ludion 1998. Gent.
- Gemäldegalerie Berlin Prestel-Museumsführer*. 2. überarb. Ausg. München 2002. Prestel Verlag.
- Giandomenico, N. *Kunst und Geschichte von Assisi*. Florenz 1995. Casa Editrice Bonechi.
- Gotfredsen, L. *Bildets formspråk*. Oslo 2004. Gyldendal.

- Grieg, S. *Ringsaker kirkes gamle herlighet*. Lillehammer 1955. De Sandvigske samlinger.
- Hagemann, A. "Zur Deutung der Lillie." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* (1956) 198-200.
- Hand, J.O., C.A. Metzger & R. Spronk. *Prayers and Portraits: unfolding the Netherlandish Diptych*. National Gallery of Art, Washington 2006. Yale University Press.
- Harbison, C. "Realism and Symbolism in Early Flemish Painting". *The Art Bulletin* Vol. 66, No 4 (1984) 588-602.
- Held, J.S. Book review of E. Panofsky: "Early Netherlandish Painting, its Origin and Character". *The Art Bulletin* Vol. 37, No. 3 (1955) 205-234.
- Hohler, E. B. "Vår forståelse av middelalderens ikonografi. Overtolkning og undertolkning; en reisefører mellom Scylla og Charybdis" I *Kirkekunst og kirkearkeologi. Studier tilegnet Sigrid og Håkon Christie* s. 127-145, Øvre Ervik 1993.
- Holmquist, H. & J. Nørregaard. *Kirkehistorie Bind I. Oldtid og middelalder*. 3. omarb. udg. København 1946. Schultz Forlag.
- Janson, H.P. *Verdenskunstens historie. Bind 2. Maleri; skulptur; arkitektur 700-1750*. København 1978. Politiken.
- Jászai, G. "Geburt Mariens". In *Lexikon der christlichen Ikonographie*, B. 2. S.120-125. Roma 1994. Herder.
- "Jomfru Marias uplettede unnfangelse". Kompilasjon og oversettelse: P.E. Odden. ss. 1-3. Hentet fra Den katolske kirkes nettsted *katolsk.no* på adressen: <http://www.katolsk.no/biografi/des08.htm> Sist oppdatert: 1999-11-19.
- Jesu liv i konsten*: Nationalmuseum, 20 september 1973 - 3 januari 1974. Stockholm 1973. Nationalmuseum.
- Koch, R. "The Getty "Annunciation" by Dieric Bouts". *The Burlington Magazine* July (1988) 509-522.
- Koslow, S. "The Curtain-Sack: Newly Discovered Incarnation Motif in Rogier van der Weyden's *Columba Annunciation*". *Artibus et Historiae* No.13 (1986) 9-31.
- Lang, W. "Immaculata, Hochfest der ohne Erbsünde empfangenen Jungfrau". *Der Fels* (Katolisches Monatsschrift) 28. Jahrgang. Nr. 12. Dez. (1997) 339-341.
- Larsson, L-O. *Metoder i konstvetenskapen*. Tredje uppl. Stockholm 1989. AWE/Gebbers.
- Lassaigne, J. & G.C. Argan. *The Fifteenth Century: from Van Eyck to Botticelli*. New York 1955. Skira.
- Lechner, M. "Heimsuchung Mariens". In *Lexikon der christlichen Ikonographie* B. 2. S. 229-235. Roma 1994. Herder.
- Lexikon der christlichen Ikonographie* 8 Bände, Roma 1994. Herder.

- Lüken, S. *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert. Historische und kunsthistorische Untersuchungen*. Göttingen 2000. Vandenhoeck und Ruprecht.
- Marrow, J.H. *Pictorial invention in Netherlandish manuscript illumination of the Late Middle Ages: the play of illusion and meaning*. Paris 2005. Peeters.
- Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.-18. Jahrhundert*. C. Opitz, H. Röckelein, G. Signori & G.P. Marchal (Hg.) Zürich 1993. Chronos Verlag.
- Marrow, J.H. "Symbol and meaning in northern European art of the late middle ages and the Renaissance". *Simiolus* 2/3 (1986) 150-169.
- Meiss, M. *The Painter's Choice Problems in the Interpretation of Renaissance Art*. Icon ed, New York 1976. Harper and Row.
- Messerer, W. "Verkündigungsdarstellungen des 15. und 16. Jahrhunderts als Zeugnisse des Frömmigkeitswandels". *Archiv für Liturgiewissenschaft* (1958) 362-369.
- The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. J.F.Hamburger & A-M. (eds.) Princeton 2006. Princeton University Press.
- Nordhagen, P.J. "Senmiddelalderens billedkunst 1350-1537". I *Norges kunsthistorie*. Bind 2. s. 375-435. Oslo 1981. Gyldendal.
- Panofsky, E. *Billedkunst og billedtolkning: udvalgte artikler*. København 1983. Nyt Nordisk forlag.
- Panofsky, E. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Vol. 1-2. Cambridge, Mass. 1953. Harvard University Press.
- Panofsky, E. *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth 1987. Penguin Books.
- Papastavrou, H. "Le Symbolisme de la colonne dans la scène de l'annonciation". *Δελτίον της Χριστιανικής αρχαιολογικής Εταιρείας* 15 (1991) 145-160.
- Périer d-Ieteren, C. \*Cat.14: "Virgin Mary Altarpiece. Painted Wings". In *Antwerp Altarpieces. 15<sup>th</sup> – 16<sup>th</sup> century*, pp. 104-105. H. Nieuwdorp (ed.) Antwerp 1993. Museum voor Religieuze Kunst.
- Pfister-Burkhalter, M. "Lillie". In *Lexikon der christlichen Ikonographie*. B. 3. S. 101-102. Roma 1994. Herder.
- Porter, J.R. *Illustrert nøkkel til Bibelen*. Oslo 1996. Grøndal Dreyer.
- Purtle, C.J. "Van Eyck's Washington Annunciation: Narrative Time and Metaphoric Tradition". *The Art Bulletin* Vol. 81. No.1, March 1999.
- Ragghianti, C.L. "Sull'opera di Jan Provost". *Commentari* Ser. 3,8 (1949) 334-340.



- Röckelein, H. Marienverehrung und Judenfeindlichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit. In *Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.-18. Jahrhundert* S. 279-307, Zürich 1993. Chronos Verlag.
- Robb, D.A. "The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries". *The Art Bulletin* Vol. 18, No.1, March (1936) 480-526.
- Rosenfeld, R. "Schriftband". In *Lexikon der christlichen Ikonographie*. B. 4. S. 125-126. Roma 1994. Herder.
- Ruda, J. "Flemish Painting and the Early Renaissance in Florence: Questions of Influence". *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Bd.47, H. 2 (1984) 210-236.
- Russoli, F. *Renessansen*. Oslo 1962. Gyldendal.
- Opitz, C., H. Röckelin, G. Signori, G.P. Marchal (Hg.) Zürich (1993)
- Sachs, H., E. Badstübner & H. Neumann. *Christliche Ikonographie in Stichwörtern*. München 1996. Koehler & Amelang.
- Skår, A. *Korsets mysterium: symbol og realisme*. Vinterbro 1995. Atheneum.
- Spencer J.R. "Spatial Imagery of the Annunciation in Fifteenth Century Florence". In *The Art Bulletin* Vol. 37 (1955) 273-280.
- Spronk, R. *Jan Provoost. Art Historical and technical Examinations*. Volume 1 and 2. Doctoraalscriptie Rijksuniversiteit Groningen. October 1993.
- Spronk, R. "Jan Provoost". In *Bruges and the Renaissance*, pp. 94-108, M.P.J. Martens (ed.) Ludion 1998. Gent.
- Sørensen, H.L. *Norsk skoleflora til bruk ved undervisning og botaniske utferder*. Oslo 1951. Aschehoug.
- Tremp, K. Utz. Eine Werbekampagne für die befleckte Empfängnis: der Jetzerhandel in Bern (1507-1509). In *Maria in der Welt: Marienverehrung im Kontext der Sozialgeschichte 10.-18. Jahrhundert* S. 323-337, Zürich 1993. Chronos Verlag.
- Veiteberg, J. Bildespråk og bildeanalyse – ein introduksjon. I *Med og utan rammar. Sytten artiklar om bilde* s. 9-20. J. Veiteberg & R. Øfsti (red.). Oslo 1984. Samlaget.
- Vermeylen, F. "The Commercialization of Art: Painting and Sculpture in Sixteenth-Century Antwerp". In *Early Netherlandish Painting at the Crossroads: A Critical look at Current Methodologies* pp. 46-58. M.W. Ainsworth (ed.). New York 2001. The Metropolitan Museum of Art.
- Wenzel, H. Der Verkündigung an Maria. Zur Visualisierung des Wortes in der Szene oder: Schriftgeschichte im Bild. In *Maria in der Welt. Marienverehrung im Kontext der***

***Sozialgeschichte 10.-18. Jahrhundert S. 23-52, Zürich 1993. Chronos Verlag.***

Wilson J.C. *Painting in Bruges at the close of the Middle Ages: studies in society and visual culture*. Pennsylvania 1998. The Pennsylvania State University Press.

Zagallo, M.C.A. Cayola. *A Pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira*. Lisboa 1943.

## BILLEDKATALOG

I denne numrerte billedlisten navngis kunstner, verkets tittel og tilkomstår, dets materiale og størrelse, i den grad slike opplysninger har vært tilgjengelige. I parentes gis informasjon om hvor illustrasjonene og/eller billedopplysningene er hentet fra.

1. Jan Provoost (attribuert) *Bebudelsen* 1525-29, olje på eik,  
bestående av to fløyer:  
venstre fløy, utside: *Jomfru Maria* 274x88cm; innside: *St. Antonius* illustrasjon 2  
høyre fløy, utside: *Erkeengelen Gabriel* 274x88cm; innside: *St. Franciscus* illustrasjon 2  
(*Arte Flamengo* s.89)  
Funchal, Museu de Arte Sacra
2. Jan Provoost (attribuert) 1525-29, olje på eik,  
bestående av to fløyer:  
venstre fløy, innside: *St. Antonius* 274x88cm; utside: *Jomfru Maria* illustrasjon 1  
høyre fløy, innside: *St. Franciscus* 274x88cm; utside: *Erkeengelen Gabriel* illustrasjon 1  
(*Arte Flamengo* s.91)  
Funchal, Museu de Arte Sacra
3. Jan Provoost *Bebudelsen*, kopi av ill.1, olje på eik,  
bestående av to fløyer:  
venstre fløy *Jomfru Maria* 274x88cm  
høyre fløy *Erkeengelen Gabriel* 274x88cm  
(foto: Idar Tollan)  
Calheta, Matriz da Calheta (sognekirken i Calheta)
4. Jan Provoost *Bebudelsen* mellom 1490-95  
34x19cm  
(Duwe, G. *Die Verkündigung an Maria in der niederl. Malerei.....* s.202)  
Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen
5. Jan Provoost *Døden og gnieren* ca.1515-ca.1521?  
120,5x78,5cm, panel,  
venstre fløy i et triptykon, utside  
(*Bruges and the Renaissance. Memling to Pourbus* s.99)  
Brügge, Groeningemuseum
6. Jan Provoost *Døden og gnieren* ca.1515-ca.1521?  
120,5x78,5 cm, panel  
høyre fløy i et triptykon, utside  
(*Bruges and the Renaissance. Memling to Pourbus* s.99)  
Brügge, Groeningemuseum
7. Jan Provoost *Kristen allegori* 1500-tallets første fjerdedel  
50,5x40cm, panel  
(*Bruges and the Renaissance. Memling to Pourbus* s.102)  
Paris, Musée du Louvre

8. Jan Provoost *Dommedag* 1525  
145x169cm, panel  
(*Bruges and the Renaissance. Memling to Pourbus* s.105)  
Brügge, Groeningemuseum
9. *Marias bryststykke*  
utsnitt fra illustrasjon 1  
(tegning: Rigmor Tollan)
10. *Skulpturen på tårnveggen*  
utsnitt fra illustrasjon 1  
(foto: Idar Tollan)
11. *Visitasjonen*  
utsnitt fra illustrasjon 1  
(tegning: Rigmor Tollan)
12. *De tre personene i bakgrunnen*  
utsnitt fra illustrasjon 1  
(foto: Idar Tollan)
13. *Pilaster-omrammingen*  
utsnitt fra illustrasjon 1  
(tegning: Rigmor Tollan)
14. Jan Provoost *Jesu fødsel* 62x54cm  
(Fernau, J. *Rabéns & Sjögrens Lexicon över äldre konst* s.249)  
Genève, privat eie
15. *Maria-figuren på dekorbåndet i Gabriels pluviale*  
utsnitt fra illustrasjon 1  
(tegning: Rigmor Tollan)
16. *Vårherre på Gabriels brystspenne*  
utsnitt fra illustrasjon 1  
(tegning: Rigmor Tollan)
17. Joos van Cleve (attribuert) *Marias himmelfart* 1500-tallets begynnelse  
208x109cm, panel  
høyre fløy i *Tríptico do Bom Jesus*, utsnitt  
(*Arte Flamengo* s.69)  
Funchal, Museu de Arte Sacra.
18. *Bondegården og klostret*  
utsnitt fra illustrasjon 1  
(foto: Idar Tollan)
19. *Soldatene*  
utsnitt fra illustrasjon 1

(foto: Idar Tollan)

20. *Trekantmarkering*, fra Gabriels hode via, forhengposen, til blomstervasen

21. *Trekantmarkering*, trekanten i illustrasjon 20, påført delelinje

22. *Trekantmarkeringer*, forlenget linjeføring i pidestallen og i portikoens gulv

23. *Liljene og irisen*

utsnitt fra illustrasjon 1

(foto: Idar Tollan)

24a. Fra Giovanni Angelico *Bebudelsen* ca. 1450

230x321cm, freske

(Janson, H.P. *Verdenskunstens Historie* bind 2, s.178)

(<http://www.wga.hu/art/angelico/09/corridor/annunci.jpg>)

Firenze, Conventi di San Marco

4b. Domenico Veneziano *Bebudelsen* 27x54cm

(Russolli, F. *Renessansen* illustrasjon 11)

Cambridge, Fitzwilliam Museum

25. Petrus Christus *Jomfruen og barnet på portikotronen* ca. 1460-65

49x34cm, olje på eik

(Ainsworth, M.W. & M.P.J. Martens *Petrus Christus*.....s.143)

Madrid, Museo del Prado

26. Melchior Broederlam *Bebudelsen og Visitasjonen* 1394-99

166,5x 124,9cm, olje og tempera på eik,

venstre ytre fløy i *Dijon-altertavlen*

(<http://www.wga.hu/html/b/broederl/01left.html>)

(Ainsworth, M.W. & M.P.J. Martens *Petrus Christus*.....s.119)

Dijon, Musée du Beaux-Arts

27. Melchior Broederlam *Fremvisningen i templet og Flukten til Egypt* 1394-99

167x125cm, olje og tempera på eik,

høyre ytre fløy i *Dijon-altertavlen*

(<http://www.wga.hu/html/b/broederl/01left.html>)

(Janson, H.P. *Verdenskunstens historie* bind 2, plansje 43)

Dijon, Musée du Beaux-Arts

28. Robert Campin *Bebudelsen* ca. 1425-28

64,5x63,5cm. Mérode-alterets midtparti

(Janson, H.P. *Verdenskunstens Historie* bind 2, plansje 46)

(*Early Netherl. Painting at the Crossroad: a critical Look at Current Methodologies*)

29. Rogier van der Weyden *Bebudelsen* ca.1431

86x93cm, olje på eik

(<http://www.wga.hu/html/w/weyden/rogier/03annunc/2tripti1.html>)

(Duwe, G. *Die Verkündigung an Maria in der niederl. Malerei*..... s.193)

Paris, Musée du Louvre

30. Jan van Eyck *Bebudelsen* 1432, olje på panel  
venstre sidefløy, fremside av *Gent-altertavlen*  
([http://www.wga.hu/html/eyck\\_van/jan/09ghent/2closed1/u1annun1.html](http://www.wga.hu/html/eyck_van/jan/09ghent/2closed1/u1annun1.html))  
(Duve, G. *Die Verkündigung an Maria in der niederl. Malerei.....* s.191)  
Gent, Sint-Baafskathedraal
31. Jan van Eyck *Bebudelsen* ca.1435  
93x37cm  
([http://www.wga.hu/html/e/eyck\\_van/jan/02page/18annund.html](http://www.wga.hu/html/e/eyck_van/jan/02page/18annund.html))  
Washington, National Gallery of Art
32. Jan van Eyck *Madonna i kirken* ca. 1425  
31x14cm, eik  
(*Gemäldegalerie* s.44)  
(Hand, J.O m.fl. *Prayers and Portraits...*s.140-149 angir tilkomstår: 1436-39)  
([http://www.wga.hu/html/e/eyck\\_van/jan/01page/04church.html](http://www.wga.hu/html/e/eyck_van/jan/01page/04church.html)):  
angir tilkomstår: ca. 1425 og størrelse: 32x14cm  
Berlin, Gemäldegalerie
33. Diego Vélazquez *Den ubesmittede unnfangelsen* ca. 1618  
135x102cm  
(<http://www.wga.hu/html/v/velazque/01/0103vela.html>)  
London, National Gallery
34. Hugo van der Goes *Hyrdenes tilbedelse* 1476-79  
253x304cm, olje på tre  
midtpartiet i *Portinari-altertavlen*  
(<http://www.wga.hu/preview/g/goes/portinar/centre.jpg>)  
Firenze, Galleria degli Uffici
35. Antwerpen-mesteren *Bebudelsen* mellom 1530 og 1540  
66x51cm  
(Duwe, G. *Die Verkündigung an Maria in der niederl. Malerei.....* s.206)  
München, Alte Pinakothek
- 36a. *Bebudelsen og Marias og Elisabeths møte* ca. 1250  
detalj av antemensale  
(Fett, H. *Vår Frue Jomfru Maria* s.30)  
Skaun (Børseskogn) kirke
- 36b. *Kristi fødsel* ca. 1250  
detalj av antemensale  
(Fett, H. *Vår Frue Jomfru Maria* s.31)  
Skaun (Børseskogn) kirke
37. Rafael *Visitasjonen* 1520  
(Lechner, M. „Heimsuchung Mariens“ *Lexikon der Christl.....* bind 2, s.234)  
Madrid, Museo del Prado

38. *Maria besøker Elisabeth. Jesus og Johannes hilser hverandre i mors liv* ca.1400  
kalkmaleri. Tegning fra 1892 i Nationalmuseet  
(Bech, B. *Kristendommens billeder – en symbolverden* s.45)  
Tisted kirke
39. Robert Moureau (attribuert) *Annas familie* ca.1540  
midtfløyer, fremside i *Jomfru Maria-altertavlen*  
(Périer d-Iteren, C. \*Cat. 14: „Virgin Mary Altarpiece. Painted Wings“ s.103)  
Antwerpen, Sint Nikolaas-kerk
40. Rogier van der Weyden *Bebudelsen* 1455  
138x70cm  
(Duwe, G. *Die Verkündigung an Maria in der niederl. Malerei.....* s.194)  
München, Alte Pinakothek
41. Quentin Massys *Maria i bønn* omkring 1505?  
40,9x30,6cm, eik  
(*Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* s.112)  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
42. Quentin Massys *Christus som Frelser* omkring 1505?  
40,9x30,6cm, eik  
(Hand, J.O. m.fl. *Prayers and Portraits....*s.104-109  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
43. Virgo inter Virgines-mesteren *Bebudelsen* ca.1490  
57x47cm  
(Duwe, G. *Die Verkündigung an Maria in der niederl. Malerei.....* s.200)  
Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen
44. Gerard David *Bebudelsen* ca. 1495  
40x32cm  
(Duwe, G. *Die Verkündigung an Maria in der niederl. Malerei.....* s.201)  
Frankfurt, Städelches Kunstinstitut
45. Mesteren av 1499 *Jomfruen i kirken* van Eyck-kopi, eik  
m/ramme: 37,1x20,4cm  
u/ramme: 31,3x14,7cm  
(Hand, J.O. m.fl. *Prayers and Portraits....* s.142)  
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Konsten
46. Lucas van Leyden *Bebudelsen* 1522  
42,2x29,2cm  
(Duwe, G. *Die Verkündigung an Maria in der niederl. Malerei.....* s.205)  
München, Alte Pinakothek
47. Josse Lieferinxe *Bebudelsen* 1500-05  
80x60 cm  
(Duwe, G. *Die Verkündigung an Maria in der niederl. Malerei.....* s.203)  
Avignon, Musée Calvet

48. Joos van Cleve *Bebudelsen* 1524, fremside  
hver fløy 113,3x 38,5cm  
(Duwe, G. *Die Verkündigung an Maria in der niederl. Malerei.....* s.204)  
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
49. Jean Fouquet *Døperen Johannes' fødsel* 1452-60  
6,5x 4,75"  
fra Etienne Chevaliers tidebok  
(Ainsworth, M.W. & M.P.J. Martens *Petrus Christus. Renaissance Master of Bruges* s.79)  
Chantilly, Musée Condé
50. Pietro Lorenzetti *Marias fødsel* 1342  
188x183cm, tempera på panel  
(<http://www.wga.hu/frames-e.html?bio/l/lorenzetti/pietro/biograph.html>)  
(Jászai, G. „Geburt Mariens“. *Lexikon der Christl.....* bind 2, s.122)  
Siena, Museo dell'Opera del Duomo
51. Albrecht Altdorfer *Jomfruens fødsel* 1525, furupanel  
(<http://www.wga.hu/preview/a/altdorfer/2/10birth.jpg>)  
(Jászai, G. „Geburt Mariens“. *Lexikon der Christl....* bind 2, s.122)  
München, Alte Pinakothek
52. Nicola Pisano *Bebudelsen, Jesu fødsel og Hyrdenes tilbedelse* 1260  
detalj fra marmorprekestol  
([http://www.wga.hu/preview/p/pisano/nicola/1pisa\\_1.jpg](http://www.wga.hu/preview/p/pisano/nicola/1pisa_1.jpg))  
(Fett, H. *Vår Frue Jomfru Maria* s.19)  
(Janson, H.P. *Verdenskunstens Historie...s.99*)  
Pisa, Baptisteriet
53. *Kristi fødsel* ca. 1350, engelsk skole  
venstre panel i retabel med scener fra Jomfruens liv  
(Carli, E. m.fl. *Det gotiske maleri. Malerkunsten gjennom tidene* s.159)  
Paris, Musée Cluny
54. Donatello *Bebudelsen* ca.1435  
218x168cm, forgyldt *pietra serena*  
([http://www.wga.hu/art/d/donnetell/2\\_mature/2annun\\_1.jpg](http://www.wga.hu/art/d/donnetell/2_mature/2annun_1.jpg))  
(Emminghaus, J.H. „Verkündigung an Maria“ *Lexikon der Christl....* bind 4, s.433)  
Firenze, Santa Croce
55. Mesteren av 1473 *Bebudelsen*  
(Koslow, S. „The Curtain-Sack: Newly Discovered Incarnation....“ s. 23)  
Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum
56. *Osteproduksjon*  
Encyclopedie: *Recueil de Planches*



(Koslow, S. „The Curtain-Sack: Newly Discovered Incarnation....“ s. 14)  
Paris, Encyclopedie, Paris 1763-77

57. Lucon-mesteren *Døperen Johannes' fødsel* detalj  
(Koslow, S. „The Curtain-Sack: Newly Discovered Incarnation....“ s.16)  
Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 8886, fol 413
58. *Livmor-diagrammer Gariopontus Passionarius* Ms. G. 24, 25, fols. 134-135  
(Koslow, S. „The Curtain-Sack: Newly Discovered Incarnation....“ s. 16)  
Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana
59. Illustratøren av Jean Mansels skrifter *Unnfangelse av et barn*  
Jean Mansel: *Vita Christi*  
(Koslow, S. „The Curtain-Sack: Newly Discovered ....“ s. 29 og s. 32)  
Paris, Bibliothèque de l'Arsenal. Ms. 5206, fol. 174
60. Jan van Eyck *Bebudelsesjomfruen* ca.1436  
39x23cm m/originalramme, olje på panel  
([http://www.wga.hu/preview/e/eyck\\_van/jan02page/24dipty2.jpg](http://www.wga.hu/preview/e/eyck_van/jan02page/24dipty2.jpg))  
(Hand, J.O. m.fl. *Prayers and Portraits*..... s.73)  
Madrid, Thyssen-Bornemisza Collection
61. *Maria med barnet* ca. 1500  
midtfelt i Maria-kirkens alterskap  
(Nordhagen, P.J. „Senmiddelalderens billedkunst 1350 -1537“ s.390)  
Bergen, Mariakirken
- 62a. *Maria med barnet* midten av 1400-tallet, utsnitt  
alterskap fra Brekke Kirke, Sogn og Fjordane  
(Nordhagen, P.J. „Senmiddelalderens billedkunst 1350 -1537“ s.397)  
Bergen, Historisk museum
- 62b. *Thomas*  
utsnitt fra illustrasjon 1  
(tegning: Rigmor Tollan)
63. Benedetto Bonfigli *Bebudelsen* 1455-60  
227x200cm, tempera på panel  
(<http://www.wga.hu/art/b/bonfigli/annunciata.jpg>)  
(Emminghaus, J.H. „Verkündigung an Maria“. *Lexikon der christl...* bind 4, s. 433)  
Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria
64. Anonym *Bebudelsesjomfruen* panel  
privat samling  
(Hand, J.O. m.fl. *Prayers and Portraits*..... s.138)  
Lugano, Sveits
65. Mesteren av 1499 *Engelen Gabriel*  
18 x11,5cm

venstre fløy i et diptykon, eik  
(Hand, J.O. m.fl. *Prayers and Portraits*..... s.137)  
Berlin, Gemäldegalerie

66. Mesteren av 1499 *Bebudelsesjomfruen*

18x11,5cm  
høyre fløy i et diptykon, eik  
(Hand, J.O. m.fl. *Prayers and Portraits*..... s.137)  
Berlin, Gemäldegalerie

67. Jean Bellegambe *Bebudelsen* 1517

tempera og olje på panel  
(<http://www.wga.hu/art/preview/b/bellegam/annuncia.jpg>)  
(Hand, J.O. m.fl. *Prayers and Portraits*..... s.35)  
St. Petersburg, Eremitasjen

68. Jean Bellegambe *Jomfruen og barnet* 1509

tempera og olje på panel  
midtfeltet i *Cellier-altertavlen*  
(<http://www.wga.hu/art/preview/b/bellegam/cellier.jpg>)  
(Hand, J.O. m.fl. *Prayers and Portraits*..... s.35)  
New York, The Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection  
bequest of Michael Friedsam, 1931

69. Rogier van der Weyden *Jomfruen og barnet*

38,7x28,5cm, eik  
diptykonfløy  
(Hand, J.O. m.fl. *Prayers and Portraits*..... s.248)  
Musée des Beaux Arts de Tournai

70. Hieronymus Bosch *Døden og Gnieren* ca. 1490

93x31cm  
(<http://www.wga.hu/preview/b/bosch/5panels/10deathm.jpg>)  
(Koslow, S. „The Curtain-Sack: Newly Discovered Incarnation....“ s.31)  
Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection

71. Michelangelo da Caravaggio *Matteus og engelen* 1602

232x183cm  
(Borgersen, T. og H. Ellingsen *Bildeanalyse. Didaktikk og metode* s.13-19)  
(<http://www.wga.hu/preview/c/caravagg/04/25conta.jpg>)  
Berlin, Bode Museum

72. Michelangelo da Caravaggio *Matteus' inspirasjon* 1602

292x186cm  
(Borgersen, T. og H. Ellingsen *Bildeanalyse. Didaktikk og metode* s.13-19)  
(<http://www.wga.hu/preview/c/caravagg/04/25conta.jpg>)  
Roma, Cappella Contarelli, San Luigi dei Francesi

73. Winand von Steeg *Den hellige Annas stamtreen* 1419

(Arnold, K. Die heilige Familie.....s.159)

74. *Anna selv tredje og Den hellige familie*

utgangen av 1400-tallet

Lübeck

(Arnold, K. Die heilige Familie.....s.163)

75. Dirk Bouts *Bebudelsen*

90x74,5cm

( R. Koch „The Getty Annunciation by D. Bouts“ s.511)

Malibu, J. Paul Getty Museum

76. Michael Ostendorfer *Kapellet for „Den skjønnne Maria“* 1519

tresnitt

Bildet viser et provisorium for det nye *Skjønnne Maria-kapellet* i Regensburg som ble ferdigstilt i 1520.

(Röckelin, H. Marienvehrehrung und Judenfeindlichkeit in Mittelalter.....s.297)



## SAMMENDRAG

I min gjennomgang av Jan Provoosts *Madeira-bebudelsen* har jeg undersøkt både det billeduttrykket Provoost har gitt sin bebudelsesfremstilling og det innholdet som ligger skjult i bildet hans. Bildet forteller om hendelsen som Lukas beskriver, der Maria oppsøkes av Gabriel, og der hun tar på seg rollen som gudedeføderske. Bildet er imidlertid ikke utpreget narrativt. Engelen og Maria samhandler ikke, til tross for at de opptrer i en tradisjonell bebudelsessetting. Også i noen andre bebudelsesbilder som jeg har tatt for meg, kan Maria virke litt fraværende, nesten som i Provoosts versjon, men Gabriel, i egenskap av himmelsk budbærer, er alltid opptatt av å overbringe sitt budskap.

En nærmere studie av Provoosts bilde bekrefter at det bare tilsynelatende formidler historien om Marias møte med engelen. De to figurene fremstår i stedet som symboluttrykk for inkarnasjonen, og jeg påpeker hvordan Kristi menneskeliggjøring, som sentral hendelse i kristen tro, er gitt et spesielt symbolsk uttrykk i Provoosts bilde. Et oppknyttet sengeforheng former en pose som ikke tidligere er gitt en norsk benevnelse. Jeg kaller motivet *forhengposen*, på bakgrunn av Susan Koslows engelske ordbruk, *the curtain-sack*. På bakgrunn av Koslows omtale av dette ikonografiske uttrykket og Aristoteles' embryologi viser jeg hvordan Provoost ved hjelp av forhengpose-symbolet formidlet Aristoteles' teori om livets opphav. På den måten prøver maleren å "forklare" hvordan Den hellige ånd tok bolig i Marias skjød.

Mysteriet med guddommen som steg ned på jorden og ble født som menneske er imidlertid bare ett av de temaene Provoost behandler i sitt bilde. Han beveger seg ut over selve inkarnasjonen og tar for seg det faktum at Maria selv, ifølge fransiskansk lære, er et resultat av en ubesmittet unnfangelse. Den blir sett i sammenheng med Marias mange ulike roller i forhold til treenigheten. Det er nærmest snakk om en "firenighet", der Maria utgjør det element som binder sammen treenigheten i dens ulike roller. Men det helt grunnleggende i den forbindelse er Marias fritak fra arvesynden, slik at hun kunne føde sin sønn uten at arvesynden ble overført på ham.

Jeg viser hvordan denne del av Maria-læren var et stort stridstema i Provoosts samtid, og at det for fransiskanerne var viktig å få gjennomslag for sitt syn. I den sammenheng omtaler jeg til altertavlers doble funksjon, både som våpen i teologisk strid og som innfallsport til andakt og meditasjon over Marias ulike roller. På Madeira, dit bildet ble bestilt, hadde imidlertid fransiskanske munker tidlig etablert seg, uten at konkurrerende ordener slo seg ned der. Derfor var det ikke på Madeira nødvendig å ta i bruk billedkunsten i kampen om

Marias ubesmittede rolle. Provoosts bilde er i sin form derfor ikke et visuelt ”kampskrift”. Symbolinnholdet som markerer Marias ubesmittede rolle er snarere sterkt nedtonet. Faktisk er de mange maleriske virkemidlene Provoost bruker for å fremheve Marias renhet så diskret brukt at de to fløybildene tilsynelatende kan oppfattes som en presentasjon av bebudelsen. Og bildets narrative pregeer såpass vagt at de to fløyene kan skilles og plasseres som selvstendige symboler på inkarnasjonens under. Slik var de en stund plassert i en kirke på Madeira før de igjen ble satt sammen til et enhetlig bebudelsesbilde, i *Museu de Arte Sacra* på Madeira.